من إحدى الزوايا

بقلم يحيى حقي

علامة خير ان تبدأ « المجلة » عامها التاسع بعدد تتصدره كلمة الزعيم الرئيس جمال عبد الناصر فى عيد العلم ، هى فى آن واحد باعثة وعاكسة للوحدة الوجدانية التى حنت عليها قبة الجامعة .. زالت الامتيازات والفروق الظالمة الغبية ، أبنـــاء الأمة سواسية ، يد الشيوخ فى يد الشباب ، المرأة زميل الرجل ، اعلام الفكر من علماء وادبـــاء وفنانين مع العمال والفلاحين جنبا الى جنب ، لانهم جميعـــا جنود فى معركة واحدة ، هى انجاح العلاج الحتمى للأمراض التى عانت منها امتنا حتى بدت انهـــا مستعصية : ديمقراطية زائفة ، جهاز رث للحـكم منفصل عن الشعب ، اقطاع واحتكار واستغلال ، هبوط فى مستويات العقول والأجساد ، وفوق هـذا كله تضعضع لشخصية الأمة ومحـــاولة الأغراب اقتلاعها من جذورها ليجرفها تيارهم وتظل خاضعة لهم ، تصنع ملامحها وفق ملامحهم . لا اعـداد الا لابين جسامة المعركة وحدتها ، فما بالك وقد دخل الميدان أعداء الداء لا ينكصـــون عن العـــدوان ، الصهيونية والاستعمار ، اما نجاح واما ترد فى هوة سحيقة من التمزق والفوضى . علاج يتمثـــل فى حلول عملية لمشكلات قائمة ، لا نستعيره برمته من احد ، ولا نقلده تقليدا أعمى ، بل نصنعه بأيدينا ، وفقا لحساسيتنا .

وهذا العلاج الاشتراكى حتمى ، فاليـــه يقـود التطور الصائب فى العصر الحديث ، لينتقل بعد ذلك من علاقات الافراد الى علاقات الدول ، اذا لم تأخذه أمة بجماعه ترسمت أهدافه أو أخذت باطراف منه . وعلمى لأنه قائم على التخطيط لا على الارتجـــال . بفضله تحول الوطن من دولة هى ركام جـــزافى ، لتفاصيل وجزئيات متفرقة، خطواتها ان تكن متتالية فليست ثورية لأنها غير متراكبة ــ تحول الى دولة قائمة على فكر ومبدأ فلسفى ، يمنحها صورتهـــا وطابعها ، وتنبع منه فى اتســـاق ونمو كافة أوجه نشاطها ، ويوصلها بالمثل العليا للانسانية . هدفه عندنا كرامة للانسان ــ ولا أقول المفرد ــ بالاعتراف بحقه فى المساواة وتكافؤ الفرص وفى العمل حسب جهده ومن ثم بحقه فى معيشة تليق بآدميته ، بحقه فى العلم حسب طاقته ، وكرامة للأمة بأن ينزاح عنها عار التخلف والتبعية فلا تلبث ان تجد بقوتهـــا شخصيتها الأصيلة وتؤمن بها وتفتح لها بلا خوف فى ظلال حرية الفكر جميع النوافذ ليتم لها النمـو والتفاعل الذى لا بد منه بين الامم كافة .

فكلمات « المعركة » و « العلاج الحتمى العلمى » هى المفسرة لمعانى كلمة الرئيس جمال عبد الناصر .

« الثورة هى الفهم العلمى للعلاقات الاجتماعية والاصرار على تغييرها » .

« الثورة هى التخطيط العلمى » .

« الاشتراكية لا يمكن ان تكـــون الا اشتراكية علمية » .

« ان مجتمع الاشتراكية ليس جمعيـة خيرية تنبع معاييرها من نزعة الاحسان لدى كل المتبرعين بجهودهم ومالهم لها ، انما هى فكـر وسلوك علمى ينبع من الحق السياسى والاقتصادى والاجتماعى لكل انســـان حر يعيش ويعمـــل فوق التربة الوطنية » .. تأمل كلمـــة « حر » التى وصف بها الانســان .

والمعركة التى نخوضها هى التى تفسر الدور الذى تطلبه الرئيس للعلم ، ألا ينعزل فيشبـــه نوعا من ممارسة السحر ، بل ان يكون ملتزما ازاء المجتمع وازاء اهدافه دون أن يقتصر على المشاكل المباشرة والقريبة ولا يتعداها لأن الرؤى البعيدة لهـا نفس ضرورة الرؤى القريبة .

الحاح واجب على العلم فى عيد العـــلم ، الذى تتطلع فيه الأمة بوثوق الى ذخيرتها من العلمـــاء اليوم وغدا بفضل طلائع الشباب ، فعلى اكتافهم يقام الصرح المرجو . ترعاهم الدولة هم ورجـــال الأدب والفن الذين يسندون هذا الصرح ويضـــفون عليه طابعه الاخلاقى والانسانى والجمالى ، يعطون

له تفسيراته ، وينيرون له الطريق ويرفعون بصره ايضا للسماء .

•

اهى صدفة ام توافق أن يجيء عيد العلم هذا العام وكأنه على موعد ليتولى تحطيم فنجان تدور داخله اليوم زوابع فى الوسط الأدبى تشيع البلبلة والشحناء ، لقد وضح فى هذا العيد لكل مبصر ان الدولة ترعى جميع الأدباء والفنانين ، وتكافيء المجيد منهم وتعترف له بمكانته وتشيد بفضله دون تفريق . كل ما تفعله هو أن تلح فى التنبيه بالمعركة التى يخوضها الوطن ليحس الأدباء بها ، أما التعبير فمتروك لهم حريته . فاذا بنا نشهد فى عجب شديد أن الذين يجمدون على التعصب ويشهرون بسيف الارهاب هم من الأدباء انفسهم ، فئة متطرفة ضد فئة متطرفة . تكتلات وتشفعات بقرارات رسمية وادارية . ومنذ متى قام الأدب على قرار رسمى أو ادارى ؟ والأدهى أن الافتراق فى الرأى يتحول سريعا الى خصام ثم الى تبادل الاتهامات بالخيانة ، بل يدفع الغلو ببعض الكتاب أن يحاولوا قسرا ادخال العلم البحث فى قوالبهم المذهبية اما بتجاهل الواقع أو تزييفه ، واما بانكار تاريخ الأمة أو تفسيره بتعسف وفقا لأهوائهم . وقد يتذرعون بأنهم يقصدون تجنيب امتهم اضاعة الوقت فى التخبط بين المسالك بالقاء الاضواء جميعها على الطريق الذى يريدون لأمتهم أن تسير فيه ولكن عملهم هذا ضار وغير نافع . فلا يلد الباطل حقا ولا الضلالة هدى .

هذا على حين أن القضية الرئيسية تبدو كأنها مهملة منسية : انها تعطش الأمة أن يبلغ مستوى الفكر عندها ذروته الرفيعة فترى له فى كافة الميادين ثمارا تضعها مع الأمم المتقدمة فى مقام ان لم يكن مقام المساواة فهو على الأقل مقام السير فى موكب واحد .

هذا هو بعينه هدف « المجلة » منذ انشائها وهى تجدد العهد للقارىء فى مستهل عامها الجديد الا تحيد عنه ، انها مهيأة لخدمة الوطن وهو يخوض معركته الكبرى . فمهمتها الرئيسية هى ان تعمل – أولا – على تحقيق النصر فى هذه المعركة بأن تفتح صفحاتها لخيرة علماء هذه الامة وأدبائها لينشروا دراساتهم الجادة الأمينة الوثيقة وفهمهم الصادق لعناصر هذه المعركة ومضاء الأسلحة التى نستعين بها من أين تأتى قوتها ومن أين يخشى عليها من العجز أو الانحراف . متدرعة فى ذلك كله باستجلاء شخصية هذه الأمة العريقة ، صانعة الحضارة وتثبيت ثقتها فى نفسها واصالتها واستحقاقها للقيام بدور عظيم فى العالم الحديث يماثل بل يفوق دورها العظيم فى الماضى .

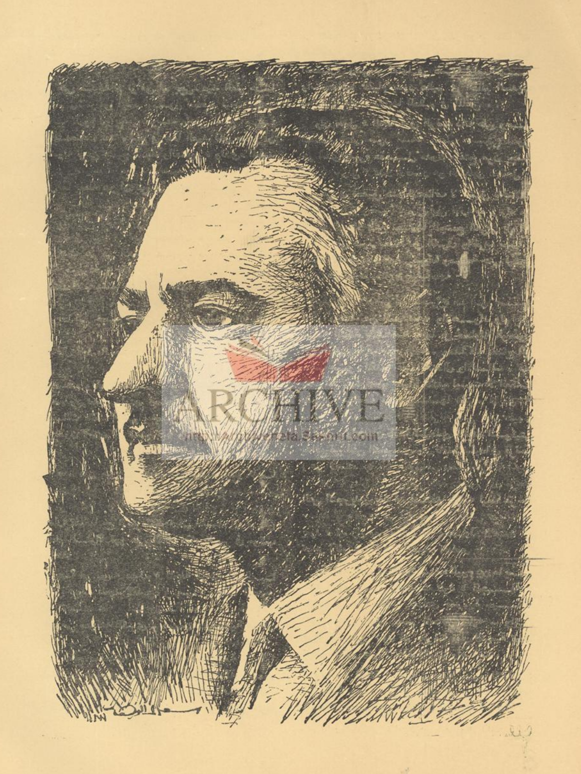
وأن تعمل « المجلة » فى الوقت ذاته على وصل القارىء بأرقى صور الثقافة العالمية فالسلاح القوى هو الذى يديره عقل مدرك متفتح مرن يجنب صاحبه الزلل . فشر الانصار هو الصديق الجاهل .

وهى فى تحقيق هذه الاهداف لا تضيق باختلاف الرأى ، بل ترحب بالصراع بين الآراء – وتراه من طبيعة المرحلة التى يجتازها المجتمع العربى بل انه يتجلى على صور مختلفة فى الشرق والغرب معا . فالتحولات فى هذا العصر عميقة وسريعة حتى ليعجز الفكر عن ملاحقتها والتجاوب معها .

فينبغى ألا نخشى هذا الصراع اذا التزم سمو الفكر وابتعد عن السفاسف والاهواء ولم يكن غرضه التلذذ بالمشاحنة ذاتها بل محاولة الوصول الى الحق وما فيه نفع الأمة . وهذا كله يحتاج الى مطلب عسير : القدرة على الاعتدال والانصاف . فما بالك اذا كانت أغلب قضايا الأدب ليست الا انعكاسا لتحولات مرحلية لا تزعم لنفسها الدوام الأبدى . ما أحق الفئتين المتطرفتين بالرثاء حين يعلن عليهما فى اسبوع واحد أن ناقدا ضليعا فى الاتحاد السوفيتى يدافع عن الفن التجريدى وأن ناقدا ضليعا فى فرنسا (هو الأستاذ جايتان بيكون فى محاضرة له أخيرا بالقاهرة) يعلن أن الفن فى بلاده يتجاوز الآن مرحلة الفن التجريدى بعد أن استنفد طاقته ليبدأ مرحلة جديدة لا بالعودة الى الكلاسية (فالماضى هيهات أن يعود ، قد ولى مع زمانه) بل بمحاولة الاهتداء الى تعبير أكثر صدقا عن الانسان المعاصر .

ففى هذا الصراع الذى نشهده اليوم بين ما يسمى بالقديم وما يسمى بالحديث تلوذ « المجلة » بالاعتدال والانصاف ، فننادى بضرورة حياطة التراث دون جمود باسم المحافظة عليه – ونشق طريق المستقبل دون أن يجرفنا تيار التبعية تحت شعار التطور حتى لا نفقد ذاتيتنا واصالتنا .

وهذه « المجلة » امانة فى عنق جميع المثقفين ، لا فى بلدنا وحده ، بل فى العالم العربى كله ، واقصى فرحها أن تتفتح على صفحاتها كل موهبة ناشئة .





جريا على عادة « المجلة » ، كل عام فى عيد العلم يسرها أن تحتفى فى هذا العدد بأعلام الفكر الحائزين لجوائز الدولة التقديرية ، وأن تنوه بالمؤلفات التى فازت بالجوائز التشجيعية فى الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية .

خطاب الرئيس جمال عبد الناصر

أيها الاخوة

فى كل مرة معكم هنا فى عيد العلم ، أجىء اليكم حاملا مسئولية جديدة أضعها على كاهل الطلائع المقتدرة التى أتاح لها وطنها فرصة التفوق . فكانت على مستوى الفرصة فشرفت وطنها بالامتياز العلمى ، وكافأت فى نفس الوقت تضحياته من أجلها .

وحين أقف هنا فى كل عام لأرى هذا الموكب الطويل من حملة المشاعل ، فانى أشعر وكأننى أرى تيار الحياة الخلاق ذاته يشق طريقه متقدما متدفقا فى ثبات واستمرار الى آفاق مفتوحة بغير حدود أو سدود .

ان موكب العلم هنا فى كل عام مسيرة رائعة الى الغد . ومن ثم فان كل ما نقوله فى هذا المكان هو رسالة الى المستقبل الذى يحلم به ويخطط له ويناضل من أجله هذا الشعب العظيم بناء الحضارة على طول العصور .

من هنا فان الذين يمرون من هذا المكان كل عام يحملون الأمانة العظمى للأحلام وللخطط وللنضال جميعا .

وأريد أن أقول امامكم فى وضوح قاطع . يقينى بأن العلم هو الوعاء السليم يستطيع أن يضم الأحلام والخطط والنضال وأن يحفظها وأن يصل بها الى حيث تريد الارادة الوطنية لها أن تصل .

ان العلم فى جميع المجالات هو بمثابة المصابيح الكاشفة نوجهها الى كل ما حولنا لننسج بالنور تصورنا لشكل المستقبل ثم لنخطو بالنور وصولا اليه . وبغير المصابيح الكاشفة للعلم

فى جميع المجالات فان تصورنا للمستقبل وحركتنا اليه تصبح تحسسا أو تخبطا فى المجهول وفى الظلام ٠

ولقد آن الأوان الذى ينبغى فيه أن تستقيم وتستقر نظرتنا العلميـــة ، الى كل ما يواجههـا ونواجهه ٠

ولقد آن ان ندرك أن موقف رد الفعل ، مهما كانت استجابته مخلصة للحوادث لم يعد كافيا ٠

لقد وصلنا بمرحلة الانطلاق ووصلت بنا الى حيث يتعين علينا أن نتحمل مسئولية المبادأة ، وأن نأخذ موقف الفعل الايجابى وأن نفرض على الظروف ومن فوقها ارادة العمل الوطنى وأهدافه٠ وذلك لا يمكن أن يتحقق الا بقيام العلم بدوره كاملا وشاملا ٠ بل اننى أقول أكثر من ذلك ، أقول بأن موقف رد الفعل فى حد ذاته يتحتـــم أن يكون علميا ٠

●

ان الثورة ليست فورانا عاطفيا وانما الثورة فى اصالتها هى علم تغيير المجتمع ٠

ولا يتغير المجتمع بالغضب على ما كان فيه ،وعدم الرضا بالأوضاع التى سادته ، وانما يتغير المجتمع بتحليل علاقات القـــوى الاقتصـادية والاجتماعية فيه ، واعادة تشكيلها على أساس جديد لصالح أوسع الجماهير ٠

ولو كانت الثورة مجـــرد فوران عاطفى لاستطاع البطش أن يطفىء نارها ، ولكن النار فى الثورة الحقيقية تبقى مشتعلة لأن هناك أسبابا حقيقية وعلمية تمنحها وقودها الذى لا يفرغ طالما بقيت مسبباتها ٠

فى المرحلة السلبية ، فى مرحلة الانقضاض لازالة أسبـاب التخلف والتعويق فى مجتمع من المجتمعات ، فان الثورة هى الفهم العلمى للعلاقات الاجتماعية والاصرار على تغييرها ٠

وفى مرحلة الايجابية ، مرحلة التحرك لبناء المستقبل ، تحرير حوافز الانطلاق والتقـــدم فى مجتمع من المجتمعات ، فان الثورة هى التخطيط وليس التخطيط هو وضع كشف للأمانى والأحلام ٠

مثل هذا التخطيط ضياع مع الأوهام لا يصل الى غير الفشل ٠ وأما التخطيط الناجح ، التخطيط العلمى ، فهو بمثابة التصميم الأصيل لبناء على اتساع رقعة وطن بأكمله ، البنـــاء الاقتصادى والاجتماعى والثقافى ٠ يقوم على حساب دقيـق لاحتياجات المستقبل ، وعلى حساب دقيق لتعبئة الموارد ، وعلى حساب دقيق لتحقيق مراحـــل ،مرحلة بعد مرحلة ، كما يرتكز فى أى بنـاء كل طابق على طابق تحته ، وتقوم الطوابق كلها عـلى أساس متين ٠

●

واذا كنا قد اختـــرنا الطريق الاشتراكى للبناء ، فان الاشتراكيـــة لا يمـكن أن تكون الا اشتراكية علمية ٠

ان مجتمع الاشتراكية ليس جمعية خيرية تنبع معاييرها من نزعة الاحسان لدى كل المتبرعين بجهدهم أو بمالهم فيها ، وانما الاشتراكية فـــكر وسلوك علمى ينبع من الحق السياسى والاقتصادى والاجتماعى لكل انسان حر يعيش ويعمل فوق التربة الوطنية ٠

وليس الانتاج تجمعا حول نداء صادر الى كل الأيدى أن تجتمع وتضع يدها فى العمل وانما الانتاج العلمى تجمع من حول رسم تفصيلى يحدد لكل يد موقعها من العمل ٠

ان التجمع من حول نداء قد يكون ازدحاما يعطل أكثر مما ينجز ٠ وأما الانتاج العلمى فانه يستمد قدرته على الانجاز من أدوار مرسومة وفق خطة شاملة ٠

وليست الخدمات هدايا من المبانى تبعثرها الدولة على رقعة الوطن ٠ وانما الخـــدمات خط مواصلات هندسى علمى يتعين عليه أن ينقل ويحمل مطالب التعليم والعلاج والثقـــافة ومختلف أنواع التأمين الى كل فرد ٠ بنفس المنطق فان التنظيم السياسى هو علم التعبئة السياســـية للامكانيات

الانسانية وهو لا يختلف كثيرا فى مفهومه العام عن علم التعبئة الاقتصادية للموارد والطاقات الطبيعية والبشرية .

وعلى المستوى القومى فان أمل الوحدة العربية ليس طيفا وخيالا يداعب أحلام النائمين وانما الوحدة العربية هى علم التاريخ على الأرض العربية ودروسه وعلم الواقع المعاصر كله ومقتضياته وعلم البناء الشامل للمستقبل ومتطلباته .

بل انه على النطاق الدولى الأوسع فان العمل من أجل الحرية العالمية وضد الاستعمار العالمى لم يعد خطابات حماسية او تظاهرات حاشدة وانما المعركة من أجل الحرية وضد الاستعمار فى النطاق الدولى هى أولا معركة علمية سياسية واقتصادية واجتماعية أخطر ما فيها علينا أن الطرف الآخر المواجه لنا ما زال يملك حتى الآن من أسباب العلم أكثر مما نملك .

●

أردت ان أقول لكم ذلك بوضوح لكنى اريد أن أضيف اليه شيئا أعتبره بمثابة النصف الآخر للحقيقة . اذا كنت قد رسمت دور العلم فى جميع المجالات على النحو الذى قلت . فان العلم من جانبه ينبغى أن يستوفى شرطا أساسيا لا يستطيع بغيره أن يحقق أمانته .

تلك هى أن يكون العلم ملتزما . ولست أنوى بذلك أن أدخل طرفا فى النزاع التقليدى بين العلم للعلم والعلم للحياة ففى اعتقادى أن كل علم مهما كان هو للحياة . لكنى أريد أن أطالب بما هو أكثر تركيزا وتحديدا من ذلك ، أريد أن أطالب بأن يكون العلم ملتزما ازاء المجتمع وازاء أهدافه .

أعنى أنه من الضرورى أن يقوم العلم فى جميع المجالات بدوره كضوء كاشف أمام حركة المجتمع وعلى طريق مستقبله . وليس معنى ذلك أن يقتصر العلم على المشاكل المباشرة والقريبة ولا يتعداها . اننا لا نخطو الى المستقبل بالأمانى بمجرد تبين مواقع أقدامنا وانما الرؤى البعيدة لها نفس ضرورة الرؤى القريبة .

لكن المهم ألا يكون هناك انعزال لا يخسر به المجتمع علمه وانما يخسر به العلم نفسه ويضيع قيمته .

ان العلم بغير أن يلتزم بالمجتمع يتحول كما قلت أمامكم هنا مرة من قبل الى نوع من ممارسة السحر الذى كان يقوم به بعض الكيميائيين فى العصور الوسطى حين تستبد بهم المطامع ويضيع منهم العمر فى محاولة عقيمة لتحويل الحديد الى ذهب .

أيها الاخوة

ان الأديان كانت كلها رسالة علم الهى تلقاها الأنبياء بالالهام القدسى ولم يحتكر واحد منهم ما تلقاه ولا استفاد به لنفسه وانما أشاعوا العلم رسالة فى الناس وجعلوا منه قوة تغيير اجتماعى صنعت المعجزات .

●

أيها الاخوة

لقد أردت أن أقول باختصار ان العلم هو مركب الأمان نحو المستقبل والالتزام الاجتماعى دليله الذى لا يخطىء على الطريق .

وليبارك الله موكب العلم الذى يجمعكم اليوم هنا ولترتفع مشاعل النور على طريق الغد والأمل الكبير والسلام عليكم .



٤ - تعدد الجوانب

البعد الافريقى والبعد الآسيوى

بقلم الدكتور
جمال حمدان

سواء من حيث الموضع أو الموقع ، تحتل مصر مكانا وسطا : وسطا بين خطوط العرض والطول ، وبين المناطق الطبيعية وأقاليم الانتاج ، وبين القارات والمحيطات، حتى بين الأجناس والسلالات والحضارات والثقافات • وليس معنى هذا أننا أمة نصف ولكننا أمة وسط : أمة متعددة الجوانب متعددة الأبعاد والآفاق ، مما يثرى الشخصية الاقليمية والتاريخية ويبرز عبقرية المكان فيها •

فى الموضع

فاذا بدأنا بالموضع وجدنا أخص خصائصه أنه يمثل احدى تلك الحالات النادرة من « تراكيب البيئات » • لقد تمكنت الحضارة الحديثة ووسائل النقل بالجملة من أن تخلق أخيرا بيئات تركيبية منقولة تتواقع فى نقطة واحدة عن طريق الاحتكاك الحضارى(١) • ولكن الطبيعة خلقت منذ البداية بيئة طبيعية تركيبية تراكبية فى مصر حين أوصلت النيل من منابعه وبخصائصه الموسمية من قلب افريقيا الى عتبة البحر المتوسط • فالبيئة المصرية ، كتربتها ، بيئة « منقولة » ، من النوع الذى يعرف فى الجغرافيا البشرية بالبيئات المتدخلة Intrusive أو الغريبة Exotic أو الممدودة Projected • فهى تشبه فى وضعها المورفولوجى ما يعرف فى جنوب شرق اسبانيا بالهويرتا Huerta أى الواحات الساحلية الفيضية التى تتباين بوضوح مع الوسط الاستبسى الفقير الذى يعرف بالفيجا Vega • فالموضع فى مصر ليس موضعيا فى أصله ، وليس نبتا محليا ، بل تراكبت فيه خطوط العرض المتباعدة جدا والمتفاوتة جدا •

(١) E.D. Chapple & C.S. Coon Principle of anthropology. n.y. 1947 p. 95.

ولو نحن عبرنا عن دخلها المائى بصيغة مطرية — وهى التى لا تكاد تعرف المطر محليا — أى لو حولنا ايرادها المائى الى المكافىء المطرى rainfall equivalent لبلغ نحوا من ٨٠ بوصة فى السنة ، أى قدر ما يصيب الغابة الاستوائية أو الموسمية فى هضبة البحيرات أو الحبشة مثلا ! فكأنها بهذا وبكتلتها البشرية قد يصح أن تقع الى جانب الايراوادى مثلا أكثر منها الى جانب البحر الأحمر • وهى من الناحية العمرانية والمورفولوجية أشبه بعامة بشريحة من الصين منها بجاوة (١) • وهكذا أخذت مصر مائية الموسميات دون أن تأخذ منها رطوبتها الوائدة ومناخها القاسى ، أخذت منها « صهاريج Tank » الهند فى صورة الأحواض ، ولكنها زرعت فيها محاصيل المعتدلات • وأخذت موقع البحر المتوسط البارز وليس موقع الحبشة السحيق • أى أنها جمعت بين محاسن كل منهما دون اضداد أى منهما • وقد عبر البعض عن ذلك كله بقوله أنها جغرافية « مقطرة مرشحة » تلك التى ظفرت بها مصر من الطبيعة •

وقد ظلت مصر طويلا مزرعة شتوية تعتمد على مائية صيفية ! فكانت تمارس حياتها الزراعية شتاء وتقضى الصيف فى « بيات — ماذا نقول ؟ — صيفى » ! •• كان « النيل الأحمر » كما يدعوه لابلاش يعطينا « مصر الخضراء » ، بينما كان النيل

(١) حمدان : نمو وتوزيع السكان فى مصر • ص ١٨ — ١٩



الأخضر يترك مصر (صحراء سوداء) نصف العام (١) ... ومع ذلك جمعت بين محاصيل البحر المتوسط المعتدلة والمحاصيل المدارية . على أن شخصيتها الزراعية الكامنة لم تكتمل وتتحقق الا بعد الرى الدائم، فهنا أصبحت محاصيل تنتشر عادة بين عشرات من خطوط العرض ابتداء من المنطقة المعتدلة الباردة وحتى المنطقة المدارية الحارة أصبحت تختزل جميعا فى الدرجات العشر التى تترامى عبرها مصر . فالى جانب الحبوب والفواكه المعتدلة ودون المدارية التى تؤلف المحاصيل الانتقالية التى تميز العروض الوسطى ، أصبحت تجمع ـ أو توشك ـ بين الكتان والقطن ، والبنجر والقصب ، بين المعتدلات والمداريات .

(١) P.V. de la Blache, principles of Human geog. lond 1926 p. 408

والواقع أننا يمكن ان نقول ان زراعتنا الشتوية تجعلنا فى نطاق البحر المتوسط بينما تنقلنا زراعتنا الصيفية جنوبا الى النطاق السودانى والموسمى ٠

●

ويلخص المقريزى موقع مصر بحسب نظرية العصور الوسطى فى الأقاليم السبعة حين يقول : « مصر متوسطة الدنيا قد سلمت من حر الاقليم الأول والثانى ، ومن برد الاقليم السادس والسابع ، ووقعت فى الاقليم الثالث فطاب هواؤها وضعف حرها وخف بردها ، وسلم أهلها من مشاتى الأهواز ومصايف عمان وصواعق تهامة ودماميل الجزيرة وجرب اليمن وطواعين الشام ٠٠ وحمى خيبر » (١) ٠

البعد الآسيوى

لكن تعدد الجوانب حقيقة أوضح فى الموقع ٠ فمصر حلقة بين العالم المتوسطى وبين حوض النيل برمته ٠ ومن الناحية البشرية والاجتماعية البحتة كانت حضارة مصر العربية التى تزرى بحضارة أوربا الوسيطة شمالا تنتكس فى أثناء مجاعات العصور الوسطى الرهيبة الى ما يذكر بحضارة العالم الزنجى جنوبا بعجزه وتواكله ونمنميته ورقه ٠ أى أنها كانت تتارجح الى حد ما بين حضارة رأسها المتوسطى وحضارة جذورها النيلوتية ٠ ولكنها اكثر من ذلك كانت حلقة الوصل بين افريقيا وآسيا ٠ ومنذ كان العالم العربى أصبحت حلقة الوصل بين مشرقه والمغرب ٠ ومعنى هذا أن مصر لها بعدان أساسيان هما البعد الافريقى والبعد الأسيوى ، وكل منهما ساهم فى تكوين شخصيتها وتحديد لونها بنسبة معينة ٠ فالبعد الافريقى أمدنا بالحياة ــ بالماء والسكان ، ولكن البعد الأسيوى أمدنا بالحضارة ــ بالثقافة والدين منذ العرب ٠٠ وحتى فى العصر الحديث وفى الجانب السياسى تمثل البعدان فى حركات الوحدة السياسية التى دخلتها مصر : مع السودان أولا ثم مع سوريا بعد ذلك ٠ وكل من البعدين كان يجذبها فى اتجاهه بدرجات متفاوتة من عصر لآخر ٠ الا أن الثقل والخطر كان دائما وأساسا للبعد الأسيوى الذى يأتى دائما مبكرا ، بينما يتأخر البعد الافريقى زمنيا دائما ٠

(١) الخطط ، جـ ١ ص ٤٠

فرغم ان مصر فى افريقيا موقعا ، فقد كانت أبدا فى آسيا وقعا ، ففى علاقاتها الخارجية كانت مصر القديمة أسيوية أكثر منها ــ أو بقدر ما هى ــ افريقية (١) ٠ والواقع أنه قبل أن يولد العالم العربى كانت مصر تكون قطاعا مما دعوناه فى مكان آخر « الحلقة السعيدة » وهى تلك الحلقة من الأراضى الخصيبة أو الأكثر غنى التى تحيط بالجزيرة العربية ٠ وكانت مصر تدخل فى هذه الدائرة عن طريق شريط سيناء الشمالى من ناحية ووادى الحمامات خاصرة الصحراء الشرقية من ناحية أخرى ، وكانت تلك دائرة كاملة تجرى فيها تيارات التاريخ والحياة بلا انقطاع كالدائرة الكهربية المغلقة ٠ وكانت مصر قطبا أساسيا من أقطاب هذه الدائرة (٢) ٠ ولهذا كانت تقف على بوابة افريقيا وتنظر الى نافذة آسيا ٠ فكان المحور الشمالى الشرقى هو بوابتها الرئيسية ومدخلها الأول ، كان بجدارة « ترموبيل مصر » منه دخلت جميع الموجات التى اكتسحت البلاد فيما عدا أقلية نادرة أتت من الغرب كالليبيين فى الدولة القديمة والفاطميين فى العصر الاسلامى (٣) ٠ أو من الجنوب كالنوبيين والأثيوبيين فى العصر القديم ٠

●

ومن الناحية الأخرى كانت كل الحركات الخارجة من مصر وكل معاركها التاريخية تتم على أرض أسيوية ٠ وقد كان اطار النشاط المصرى فى آسيا لا يخرج تقليديا عن الهلال الخصيب حتى أقدام الأناضول ومشارف الفرات وتخوم العرب البتراء ٠ ولكن هذا « الزحف نحو الشرق Drang nach Osten اتسعت رقعته فى القرن التاسع عشر حتى شملت الأناضول وكادت تشرف على اسطنبول مرة ، كما توغلت فى نجد والحجاز حتى اليمن من الناحية الأخرى ٠ وفى كثير من فترات التاريخ كانت ولاية مصر تشمل ضمنا جزءا قل أو كبر من الشام وإيالاته ٠ وقد زادت أهمية البعد الأسيوى خاصة فى الشخصية المصرية منذ العرب حين أخذت مصر الشخصية العربية كاملة فى اللغة والثقافة والدين ، بل لم تلبث أن أصبحت قلب العالم العربى والعروبة وهمزة الوصل بين المشرق والمغرب ، بين آسيا العربية وافريقيا العربية ٠

(١) W. Fitzgerald, Africa, Lond. 1950 p. 418
(٢) دراسات فى العالم العربى، ص ١٤
(٣) Issawi. p. 7



شكل ٣ — المساحات الدائرية فى مصر

البعد الافريقى

أما البعد الافريقى فسيلاحظ ابتداء أن نمط الصعيد الخطى الطولى linear ليس اقتصاديا من حيث العمران أو المواصلات أو الانتاج ، لأن كل هذه المجالات تخدم الحد الأدنى من السكان اذا اعتبرنا وحدة المسافة • ويكفى أن نعلم ان الأثنى عشر ألف كيلو متر مربع ونيفا التى تؤلف مساحة الصعيد وتمتد نحو ٨٠٠ كم من الشمال الى الجنوب يمكن أن تستوعبها برمتها دائرة مكتنزة قطرها ١٢٥ كم (شكل ٣) • ان شكل جغرافية الوادى الاقتصادية قد لا يكون الأمثل للجغرافى الاقتصادى ، ولكنه لنفس السبب مثالى للاستراتيجى ولأغراض الحضارة والتاريخ • فالصعيد الخطى هو فى الحقيقة الذى وسع رقعة مصر الكلية بأن أضاف اليها الرقعة الكبرى من غلافها الصحراوى ، ولو كان الصعيد ملموما كالدلتا لكانت رقعة مصر الكلية أصغر مما نعرف بكثير • وأهم من هذا أن الصعيد الخطى هو الذى أعطى مصر عمقا حضاريا افريقيا — هو سهم مرسل نحو قلب القارة حمل حضارة مصر وثقافتها ، مخترقا الصحراء فى مضاء ونفاذ يتحاشى بهما — بقدر الامكان الميكانيكى — الاحتكاك بحواجز الصحراء العنيدة• ولو كان الصعيد ملموما كالدلتا لتغير بلا مراء تاريخ علاقة مصر بالقارة ولكانت أسيوية أكثر مما هى الآن ولأعطت ظهرها للقارة الأم بصورة أو بأخرى • ومع ذلك كله فقد كانت الصحراء أبدا عائقا خطيرا فى سبيل تعميق هذا البعد الافريقى وتمديده سواء غربا أو جنوبا ، كما كانت جنادل النيل عقبة أخرى فى طريق الشريان الوحيد الى قلب القارة • ولهذا كانت حدود النفوذ المصرى لا تتعدى غالبا الشلال الثانى ، ولو أن النفوذ الحضارى توغل كثيرا حتى اثيوبيا القديمة • أما غربا فلم يتعد التوسع المصرى برقة أيام البطالسة والعرب(١) •

ويقدم حزين نظرية مناخية ثاقبة تفسر جزئيا ميكانيكية التوجيه الجنوبى الافريقى لمصر القديمة كمكمل حينا أو كبديل حينا آخر للتوجيه الشمالى الأسيوى • فهو يقترح أن الذبذبات المناخية — التى لا ينبغى بالضرورة أن تكون بعيدة المدى طبيعيا ، والتى عرفتها مناطق شمال المشرق العربى حتى العصور الكلاسيكية — كانت تسبب الاضطرابات

(١) Ibid.

والقلاقل فيها وتطرد البدو فى غارات تشل مجرى التجارة بين مصر والبعد الأسيوى من ناحية كما تغريهم بغزو مصر فى شمالها خاصة من ناحية أخرى. فعندئذ تنسحب القوة المصرية الى معقلها التقليدى فى الجنوب فى الصعيد لا سيما حول طيبة حيث تأخذ صبغة دينية تحفزها تلقائيا الى أرض البخور والمر والعطور ــ بنت والصومال ، فيسود التوجيه الجنوبى ويتبلور البعد الافريقى (١) · على أن الاتجاه الجنوبى لمصر ظل محدودا بالتجارة أو الملاحة أغلب العصور القديمة والكلاسيكية ·

وفى العصور الوسطى كانت مصر قاعدة تعريب السودان ، ولكن هذا لم يكن دورها وحدها ، وظل البعد الافريقى منكمشا على نفسه طويلا حتى انطلق فجأة وأخيرا فى القرن التاسع عشر أيام الامبراطورية المصرية ــ العربية الاسلامية فى حوض النيل وشرق افريقيا · وقد وصل هذا « الزحف نحو الجنوب Drang nach Süden » بسرعة الى بحر العرب ــ الغزال ولكنه توقف أمام « الاستوائية » بسبب « السد » النيل الذى كان ينبغى منطقيا أن يكون طريقا متصلا الى قلب افريقيا لا يلبث أن يتحول ــ لنفس الأسباب التى جعلته شريانا هائلا ــ الى حاجز مصمت هو السد · فاضطر المد الشمالى الى الدوران حوله وتخطيه الى ساحل البحر الأحمر فى ارتريا والصومال ، ولكنه لم يكن قد بدأ بالكاد حتى ظهر له سد جديد سياسى لا طبيعى هو الاستعمار البريطانى فارتد الى الأبد (٢) · ومما له مغزاه أن السودان « العربى » انما ينتهى عند بحر « العرب » بالذات · وهنا سيلاحظ من الناحية السياسية أن مصر بعد أن كانت قد تحولت الى دولة « مختلطة » تتألف من النواة الكثيفة الأم ومن نطاق « واسع » تابع ، عادت دولة كثيفة نووية كما بدأت ·

تعدد لا انفصام

كيف تفاعل البعدان الأسيوى والافريقى فى شخصية مصر ؟ من الخطأ أن نتصور العلاقة بين البعدين الافريقى والأسيوى لمصر التاريخية أو المعاصرة على النحو الذى يحاول البعض أن يصور به العلاقة بين البعدين الأسيوى والأوربى للروسيا القيصرية مثلا · صحيح أن مصر هى أكثر أجزاء افريقيا أسيوية وأقلها افريقية مثلما كانت الروسيا أكثر أجزاء أوربا اسيوية وأقلها أوربية · ولكن ازدواج الشخصية الذى ينسب الى الروسيا لا يصدق على مصر · فقد كانت الروسيا تتجه بكليتها الى جانبها الأسيوى حين كانت تلقى رفضا أو هزيمة أو صدا فى أوربا والعكس (١) · ولكن الأبعاد الافريقية والأسيوية بالنسبة لمصر ليست مناورة أو تكتيكا سياسيا بل هى عناصر أصيلة فى كيانها الحضارى والتاريخى· وليس صحيحا مطلقا أن مصر فى السنوات الأخيرة لم تتجه وجهتها الافريقية القوية بوضوح الا بعد أن لاقت المتاعب فى المشرق العربى وحدثت الردة الانفصالية فى سوريا · والأمر لا يزيد فى واقعه عن أولويات اقليمية أو مكانية حددتها الطبيعة والتاريخ ·

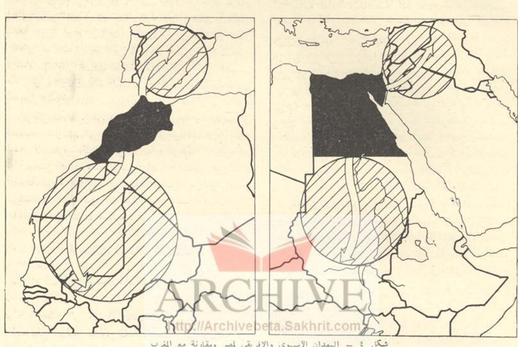
وبين تركيا ومصر كذلك مشابهات على السطح قد تغرى بالمقارنة · فتركيا جسر بين آسيا وأوربا بمثل ما أن مصر جسر بين آسيا وافريقيا · بل ان الجسم الأكبر فى كل منهما يقع فى قارة ، بينما لا يقع فى القارة الأخرى الا قطاع صغير : سينا وتراقيا على الترتيب · وفى كلا الحالين انما يفصل بينهما ممر مائى عالمى خطير · أضف الى ذلك التناظر القريب فى حجم السكان · ولقد تمددت تركيا فى أوربا حتى فينا كما وصلت مصر الى البحيرات فى افريقيا ، واندفعت كل منهما فى آسيا من الناحية الأخرى · ولكن كل هذا تشابه مضلل لأنه سطحى ، وسطحى لأنه جزئى · فربما ليس أكثر من تركيا نقيضا تاريخيا وحضاريا لمصر · هى بلا تاريخ ، بل بلا جذور جغرافية ، انتزعت من الاستبس كقوة شيطانية Much room مترحلة ، واتخذت لنفسها من الأناضول وطنا بالتبنى · وبلا حضارة هى ، بل كانت طفيلية حضارية خلاسية استعارت حتى كتابتها من العرب ، ولكن أهم من ذلك أنها تمثل قمة الضياع الحضارى والجغرافى غيرت جلدها وكيانها أكثر من مرة : الشكل العربى استعارته ثم بدلته بالشكل اللاتينى ، والمظهر الحضارى الأسيوى نبذته وادعت الوجهة الأوربية · انها بين الدول ــ بلا تحامل ــ الدولة التى تذكر بالغراب يقلد مشية الطاووس · وهى فى كل أولئك النقيض المباشر لمصر ذات التاريخ العريق والأصالة الذاتية والحضارة الانبثاقية ·· الخ ··

(١) S.A.S. Hyzayyin, Arabia & the Far East, Cairo 1942 p. 30-1

(٢) Hoskins, p.p. 79 ff.

(١) George B. Cresseg, Asia's lands and Peoples 1952

بعد هذا ربما انصرف الذهن لثالث وهلة الى بريطانيا بموقفها بين أوربا والكومنولث : فهى موقعا جزيرة ـ أرخبيل ـ على ضلوع أوربا بمثل ما أن مصر جزيرة صحراوية على مشارف افريقيا ، وكل منهما والتوزيع · فكان لكل منهما توجيه جغرافى مزدوج عبر التاريخ : مصر شمالا الى الشام وآسيا وجنوبا الى السودان وحوض النيل وشرق افريقيا ، ومراكش شمالا الى اسبانيا وجنوبا الى « شنقيط » (موريتانيا)



شكل ٤ ـ البعدان الآسيوى والافريقى لمصر ومقارنة مع المغرب

امتاز بقدر ما من عزلة خفيفة ، ثم ان امتدادات بريطانيا تقع خارج القارة الى الكومنولث كما أن مصر تتعدى افريقيتها الى آفاق العالم العربى · ولسنا نريد بعد هذا أن نتتبع المقابلة الى عنصر الاستمرارية والمحافظة الذى عرفته كل منهما ، ولا الى أن كلا منهما أكثف وحداث قارته سكانا وأقدمها سياسيا وكانت له الصدارة فيها لفترة أو أخرى · ولكن الشىء الهام أن حيرة بريطانيا وتذبذبها بين القارة والكومنولث (غير المنظور) لا مثيل لها فى حالة مصر التى لا تجد تعارضا أو انفصالا بين بعديها الحيويين على الاطلاق ·

ولعل أقرب تشبيه الى ثنائية الأبعاد المصرية هو المثل المراكشى (شكل ٤) · فكل من مصر والمغرب الأقصى (مراكش) يتناظر فى موقع الركن والزاوية فى أفريقيا ومن ثم فى دور المحط وقاعدة الاحتشاد وغرب افريقيا · ولكن البعد الشمالى الأوربى لمراكش ، بعد أن كان « المغرب الأوربى » بكل معنى ، لم يلبث أن بتر تماما ، بعكس نظيره المصرى · وقد كان هذا مما نقل مركز الثقل الى البعد الجنوبى نهائيا فى حالة مراكش بينما ظل نظيره المصرى مهملا أو ضعيفا · وفيما عدا النيل ، فموريتانيا بالنسبة للمغرب هى كالسودان بالنسبة لمصر · بل ان تسمية السودان فى حوض النيل تكرر تسمية مماثلة فى المغرب حيث لا زال السكان ـ بحسب الأصل ـ ما بين « بيضان وسودان » · وكما كانت مصر الواحة الصحراوية هى القاعدة البشرية التى بدأ منها تعريب السودان كانت مراكش الواحة الساحلية المتوسطية هى القاعدة البشرية « للمرابطين » فى اسلام وتعريب موريتانيا حتى السنغال ـ ومعروف أن كلمة سنغال هى تحريف فرنسى لاسم الصفة من صنهاجة كبرى

القبائل البربرية المستعربة فى العصور الوسطى والتى شاركت فى الزحف جنوبا • وكما كانت مصر رائدة النيل كانت مراكش سيدة غرب الصحراء الكبرى بلا جدال • واذا كان نفوذ المد الشمالى قد تأخر طويلا فى الشرق وتوقف وارتد فى النهاية فان نفوذه فى المغرب قد بدأ مبكرا جدا وتعدى السنغال الى قلب الغابة المدارية ، والسبب فى هذا أن عنصر الحركة Mobility من مصر الزراعية المستقرة الكثيفة كان تقليديا أضعف منه من مراكش النصف الرعوية ــ النصف الجبلية الواسعة حيث كانت الحركة والارتياد أشد وأبعد مدى ، كما أن « السد » لم يكن له نظير فى السودان الغربى • والخلاصة أن دور مصر الثنائى فى آسيا وافريقيا أشبه ما يكون بدور المغرب الثنائى فى أوربا وافريقيا • وفى كلا الحالين كانت هذه الثنائية أصيلة صحية فى كيان الشخصية الاقليمية وليست انفصاما مرضيا نتيجة للمضاربات الانتهازية السياسية كما عرفت بلاد أخرى فى الشرق والغرب •

الاستمرارية والتقطع :
فرعونية أم عربية ؟

الاستمرارية

لعل أنسب مكان لهذه الخاصية المتأصلة فى الشخصية المصرية ــ الاستمرارية ــ هو نهاية المطاف، لأنها صفة مشتركة بين كل جوانب الشخصية الاخرى • فما من كاتب تعرض لتاريخ مصر أو حضارتها دون أن يصر فى الحاح على عنصر الاستمرارية فى كل مقوماتها ومقدراتها • وقد ضربت مس بلاكمان مثلا معروفا حين تتبعت خلال التاريخ منذ الفراعنة حتى الوقت الحالى عشرات من الملامح الاجتماعية والثقافية ، والتقاليد والعادات ، والألفاظ، والأفكار ، ابتداء من المحراث حتى شم النسيم ومن وفاء النيل حتى الختان(١) • فالماضى دائما يعيش فى الحاضر أو يرقد خلفه • وربما بالغ البعض فقال « مصر التى لا تتغير » ، وتحدث عن حضارة أبى الهول • وربما استنتج البعض أن روح المحافظة الشديدة هى طابع قومى عميق الجذور • والمؤكد أن القاعدة العامة فى الخلفية التاريخية لمصر هى الاستمرارية •

ولكن المهم ألا نبالغ فى تقديرها وتقريرها ، فليس صحيحا تماما أن الحياة فى مصر كانت تكرار لا نهائيا لمعادلة ميكانيكية كما يصور مارش فيليبس بقوله (١) : « ان مصر بالتأكيد ــ من بين كل بلاد العالم ــ هى التى تقترب فيها الطبيعة أشد ما تقترب من الانتظام الميكانيكى والتكرار الميكانيكى • ونمط ترتيب الاقليم نفسه نمط رياضى بسيط من التكرار الذى لا يتقدم ولا يتغير » • ومثله يفعل فيدن حين يقول عن مصر الحديثة المعاصرة : « •• أمامك ترقد مصر القديمة بلا تحنيط ، وانما محفوظة فى بلسم الشمس وفى غرائز السكان المحافظة» (٢) • والحقيقة أن الاستمرارية المصرية لا تعنى التكرار repetitive بقدر ما تعنى التراكمية cumulative ، ولعل قولة نيوبرى أدنى الى أن تعبر عن هذه الحقيقة : « مصر وثيقة من الرق، الانجيل فيها مكتوب فوق هيرودوت، وفوق ذلك القرآن ، وخلف الجميع لا تزال الكتابة القديمة مقروءة جلية » (٣) • اننا يمكن أن نضعها قاعدة عامة أنه اذا كانت جغرافية مصر تراكمية أساسا فان تاريخها تاريخ تراكمى فى الدرجة الأولى•

وليس من الصعب ان نفسر تلك الاستمرارية ، فالمركب الحضارى الذى نمته مصر منذ البداية كان يمثل ، فى واقع الأمر ، حالة تلاؤم بيئى Symbiosis محكمة ، وحقق علاقة فعالة Workable connection مع ظروف البيئة الطبيعية لم يكن من السهل دائما التقليل من قوتها او التجويد عليها . كما لا شك أن دور الصحراء فى مصر كان سلبيا أكثر منه ايجابيا اذا ما قورن بالعراق مثلا • فهو فى مصر منع اغراق الحضارة المحلية فى طوفان من التيارات الأجنبية بينما فى العراق مكن للتيارات أن تتوالى بلا انقطاع وأن ترج الوجود الحضارى والبشرى المحلى كل مرة . ولا شك ان دور البداوة والرعاة فى تاريخ العراق الواحة الاستبسية أقوى منه بكثير فى تاريخ مصر الواحة الصحراوية . كما أن موقع مصر كان أبعد عن قلب آسيا مصدر الهجرات والتيارات التاريخية . وبينما خضع البدو والرعاة المحيطون لمصر فى اغلب مراحل التاريخ ، خضعت العراق فى

(١) W. Gordon East, geog Behind History, Lond. 1948, p. 23.

(١) The works of man. p. 61.

(٢) The land of Egypt p. 8.

(٣) P.E. Newberry «Egypt as a Field for anthropological research Brit. assoc. Repto, 1924, p. 19.

مراحل كثيرة لحكم الرعاة البدو (١) . وهكذا فان مصر كان لها على العراق ميزة « الدفاع بالعمق » : كانت تستطيع دائما أن تشترى الزمان بالمكان ... ولهذا فان الموقع والموضع وفرا لمصر استمرارية تاريخية تخلو من الهزات العنيفة والانقطاعات الفجائية – بعكس العراق تقريبا .

وقد ظلت هذه الاستمرارية تتمثل فى نوع من التوازن الاستاتيكى Static equilibrium فى جوهره طوال الجزء الأكبر من تاريخ مصر . ويتضح هذا خاصة فى الزراعة العمود الفقرى للحضارة المادية واللامادية المصرية . فتاريخ الفن الزراعى المصرى يمكن أن يقسم بوضوح الى عدة مراحل « جيوتكنية » تحتل واحدة منها بعينها الجزء الأكبر من تاريخ مصر . هذه المراحل هى مرحلة فجر الفن الزراعى (الايوتكنى) وهى التى سبقت اكتشاف الزراعة بمعناها الصحيح وتقع قبل التاريخ . ثم كانت مرحلة الفن الزراعى القديم (البالوتكنى) ، وهى زراعة الرى الحوضى التى كانت انبثاقا طبيعيا عاش تاريخا ألفيا طويلا لم يهتز الا اخيرا جدا فى القرن الماضى ، حين بدأت مرحلة الفن الزراعى الحديث (النيوتكنى) . ومع ذلك فان المرحلة البالوتكنية لم تكن توازنا ميتا بل كانت بلغة هربرت سبنسر « توازنا متحركا moving equilibrium » ، وذلك بفضل تغييرات صغيرة وحركات قصيرة ولكنها تراكمية . فمنذ أيام اليونان أخذت مصر بالطنبور ومنذ العرب عرفت محاصيل جديدة كالقطن والأرز .. الخ .. أما المرحلة الجديدة مرحلة الفن الزراعى الحديث (النيوتكنى) فقد اعتمدت فى تحريكها على قوى حضارية خارجية وكانت انقلابا اقتصاديا وحضاريا جذريا كاملا . فانقلاب الرى الدائم هو بالنسبة لمصر كالانقلاب الميكانيكى بالنسبة لانجلترا ، وانقلاب القطن كالانقلاب الصناعى .

ولاشك أن انقلاب الرى والزراعة الحديث قد غير وجه مصر تماما ، وأحدث انقطاعا أساسيا فى كيانها . كان عملية تتابع للسكنى Sequent occupance بكل معنى للكلمة . لقد غير وجه اللاندسكيب الحضارى كلية حين خلق حالة من « الهيدرولوجيا المقلوبة inverted hydrology » : فبعد أن كانت مصر تتحول فى أثناء الفيضان الى بحيرة موسمية كبرى متصلة تنقطها القرى « وحلات الأكوام » وتختطها الجسور النحيلة ، انعكست الصورة تماما فأصبح الوادى الآن جافا الا من آلاف من الترع والمصارف . ومع هذا الانقلاب الهيدرولوجى تحرر المسكن القروى من اسار القرية « النووية » وانطلق نحو التبعثر بدرجة أو بأخرى سواء كعزب أوكتراب من المنازل Poussi re de maisons . كذلك تغيرت وجهة مصر كما تغير وجهها : فبعد اقتصاد الحبوب المنوع والكفاية الذاتية قلبت زراعة المحصول الواحد الاقتصاد بطنا لظهر ، ووجهته من السوق المحلية الى السوق العالمية (١) .

ومن المحقق أن هيكل الاقتصاد المصرى المعاصر فى تطور داخلى وئيد لكنه جذرى ، من ارهاصاته مفارقات تطورية مثيرة ، فقد بدأت مزرعة قطن لانكشير التقليدية تصدر الغزل والمنسوجات الى أوربا بما فى ذلك بريطانيا ، بينما أخذت صومعة غلال روما التاريخية تستورد القمح من دول أخرى من بينها ايطاليا ! على أن الذى لا شك فيه هو أن الانقلاب الذى بدأ بالرى والقطن كان بداية وأداة الانقلاب الحضارى الحديث وعملية « التغريب » . ولاشك أن القطن بالذات كان وسيلة شرائنا لهذه الحضارة الأوربية . وقد يرى البعض أن هذا الانقلاب المعاصر هو أخطر عملية انقطاع حضارى فى تاريخ مصر . وانه لكذلك . الا أن هذا لم يكن مقصورا على مصر أو بضع حالات غيرها بل أتى ظاهرة عالمية معدية . ولهذا قد يجوز لنا أن نقتطعها من شريط الزمن ، وحينئذ ستتبقى لنا استمرارية نادرة فى الحضارة المادية عبر القطاع الأكبر من التاريخ المصرى .

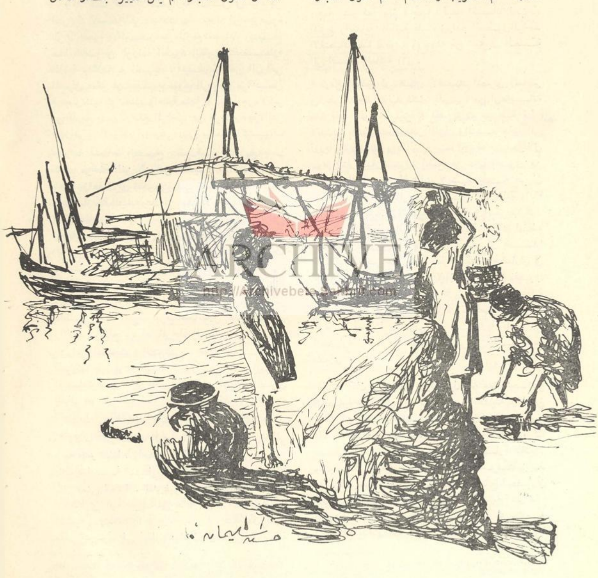
واذا كان « توينبى » يقول أنه عبثا بحث عن الحضارة الفرعونية فى كيان مصر الحديثة ، ويعلن لذلك أن الحضارة الفرعونية قد ماتت من قديم ، فان هذا صحيح بالتأكيد فى الجوانب اللامادية ، كما يصدق كذلك على كثير من نواحى الحضارة المادية. ولكن هناك بقايا ورواسب مادية لازالت تكمن – ربما على استحياء وفى خباء – فى النسيج الحضارى المادى المعاصر . ولعل الزراعة الحوضية أهم هذه الخيوط : نعم هى تحتضر منذ قرن وأكثر ، ومع ذلك فلم يدفنها نهائيا الا السد العالى .. ولهذا

(١) Benjamin E. Thomas, N. Africa & Near East, Loc-cit p. 424.

(١) G. Hamdan Evolution of irrigation agric in Egypt. Loc-cit.

نحن ننتهى الى ان الحضارة الفرعونية اذا كانت قد ماتت فى مجموعها ، فان هذا لاينفى الاستمرارية المحورية فى حضارتنا المادية .

ويمكننا أن نخلص من هذا كله الى ان هناك اربع علامات كبرى فى تاريخ مصر الحضارى أثرت تأثيرا هائلا فى كيانها : اكتشاف الزراعة وبدء الحضارة نفسها ، ثم التعريب والاسلام ، ثم تحول التجارة الى طريق الرأس ، وأخيرا وحديثا الحضارة الغربية. كل واحدة من هذه كانت انقلابا كاملا وانقطاعا جوهريا ، ولكن شدة ترامى الوراء التاريخى لمصر يجعلها جميعا تبدو غير متعارضة مع الاستمرارية العامة أو محطمة لها . ويمكننا أن نستبعد اكتشاف الزراعة باعتباره نقطة ابتداء لا تقاس الى ما قبلها . كما ان تحول التجارة لم يكن تغييرا بقدر ماكان



هبوطا . وأما الحضارة الغربية فهى طارىء حادث جدا وليس مقصورا على مصر بل هى أول حضارة عالمية فى التاريخ . ولهذا لايتبقى لنا فى الحقيقة من انقلابات جوهريةاصيلة فى تاريخمصر سوى انقلاب التعريب الذى من بعده اصبحت مصر جزءا لايتجزأ من العالم العربى وعاشت غالبا اقليما أو رأسا فى دولته السياسية وفى ظل وحدته القومية . ولهذا اذا كنا نقول ان انجلترا مثلا تمتاز بالاستمرارية السياسية والانقطاع الاجتماعى بينما تمتاز فرنسا بالاستمرارية الاجتماعية والانقطاع السياسى (١)، فاننا يمكننا ان نقول ان تاريخ مصر يمتاز بالاستمرارية فى حضارتها المادية والانقطاع فى حضارتها اللامادية .

التقطع

تلك الاستمرارية المادية التى تسود التاريخ المصرى لا ينبغى اذن أن تغفلنا عن ذلك الانقطاع الهام للغاية فى الناحية اللامادية : فى الحياة الثقافية والروحية : التعريب والاسلام . صحيح أن الانقطاع لم يكن بالمعنى «الجنسى» بقدر ما كان بالمعنى الحضارى ، وصحيح ان التعريب - وأكثر منه التبشير بالاسلام - مضى أبطأ وأقل مدى فى مصر منه فى بلد كالعراق الذى هو أقرب موقعا الى البلدالأم وأدخل موضعا للبدو والرعاة . ولكن هذا الانقطاع يظل أعظم حقيقة فى تاريخ مصر الثقافى والروحى ، ويمثل نقطة تحول حاسمة وخط تقسيم فى وجودنا اللامادى . ولا بد أن ندرك أن اهمال هذه الحقيقة أو الاهتمام بها قد أصبح له مغزاه السياسى الخطير . فهناك من يحاول أن يبالغ فى جانب الاستمرارية فى كياننا لا ليبرز اصالةما، ولكن ليقلل من جانب الانقطاع ، وبالتالى ليضخم فى البعد الفرعونى فى تاريخنا فيبعدنا بذلك عن عروبتنا ويطمس معالمها .

هم يفعلون ذلك حين يتساءلون فى كلام له خبىء « فرعونية أم عربية » ؟ ونود أن نضيف - بين قوسين - أنهم قد يخفون نفس السؤال وراء قضية أخرى جديدةهى المقابلة بينالوحدة الافريقية والوحدة العربية . فهم يرتبون على المقدمات السابقة أن مصر « ليست عربية ولكنها مستعربة » ، « ليست عربية ولكنها متكلمة بالعربية » ، « ليست عربا ولكن أشباه عرب » . لقد اندثرت كلمة المستعرب Mozarabe فى المغرب الأوربى ، ولكن هناك الآن من يبدو انه يعمل لبعثها فى المشرق العربى ! والهدف من كل هذه الدعاوى هو دائما تخريجات سياسيةواضحة ترمى الى التشكيك فى عروبة مصر وبالتالى الى عزلها عن العالم العربى .

ونبدأ فنقول ان مصر لم تكن الوحيدة التى أثير حولها هذا الجدل ، فالسودان وصف بأنه افريقى وليس عربيا ، والمغرب زعموا أنه بربرى لا عربى ، وقيل عن لبنان حينا والشام حينا آخر انه فينيقى أو سورى وليس عربيا ، والعراق كذلك لم ينج من الاتهام . بمعنى آخر ان كل أجزاء العالم العربى خارج الجزيرة العربية دمغت بصورة أو بأخرى بأنها ليست عربية ولكنها مستعربة على أساس أن السكان قبل التعريب لم يكونوا عربا « جنسيا » . ولكن هذا الأساس ينهار من اللحظة التى يتطلب فيها « عروبة جنسية » ، فالعروبة مضمون ثقافى لا جنسى أولا ، وأما جنسيا فكل الغطاء البشرى الذى يغطى ما يعتبر الآن العالم العربى هو أساسا «فرشة» واحدة من جذر واحد . وعلى الاقل فان الاختلاط والانصهار الدموى بين العرب الوافدين والسكان الأصليين حقيقة تاريخية بعيدة المدى . على أن الذى يكشف عن خواء المناقشة من أساسها ويجعلها جوفاء حقا أنها تمثل منطق مزايدة وهروب : ففى عقر دار العرب سنظل نجد « العرب العاربة » ، « والعرب المستعربة » ! ولكنا لا نسمع من يقول أن عرب الشمال ليسوا عربا ولكنهم متكلمون بالعربية .. ولا ندرى الى أى مدى يمكن المضى فى تجريد جزء من العرب العاربة بدورها من اصالتها !

والواقع أن هذا المنطق من شأنه أن يجعل العرب كالامريكيين : فهو يخلق فى الذهن ما يمكن أن يسمى Hyphenated-Arabs على غرار Hyphenated-Americans يخلق لنا فى مصر شعبة فرعوبية (فرعونية - عربية) وفى العراق شعبة أشوربية (أشورية-عربية) .. الخ! وكل هذا يتجاهل أن أكثر من ثلاثة عشر قرنا تجمع بين الجميع فى اطار واحد يجب مثل هذه العرقية الشعوبية .. وهو أكثر من هذا يتجاهل أن العروبة نقيض الامريكية فى أصولها تماما :

(1) H.P. Fleure, ed, La personnalité géographique de la France. (La Blache) Manchester, Lond., 1946 P. XV.

فالأخيرة نشأت من هجرة أجزاء من شعوب متنافرة لتتصاهر وتنصهر معا فى بوتقة وطن جديد عبر المحيط ، بينما العروبة قامت من هجرة جزء من شعب واحد لتتصاهر وتنصهر مع شعوب متباينة فى أوطان قديمة ملاصقة • الأولى تحولت فى الواقع الى أوربا الصغرى Little Europe ، بينما خلقت الثانية بلاد العرب الكبرى Greater Arabia

ولهذا كله فنحن ننتهى الى أن عروبة مصر (الفرعونية قبل الاسلام) لا تختلف فى نوعها ودرجتها عن عروبة العراق (الاشورى قبل العرب) أو عن عروبة الشام (الفينيقى قبل العرب) ٠٠ الخ• وليس هناك فارق بين نوع العروبة شرق السويس وغربها كما يزعم بعض الدعاة • كذلك ننتهى الى أن القول بأن مصر فرعونية أصلا عربية مصاهرة هو منطق « جاهلى » — منطق ماقبل الاسلام ، ونوع من الردة التاريخية تنسب الابن الى جده دون أبيه أو قبل أن تنسبه الى أبيه • وليس العرب هنا « الأب الاجتماعى » فقط ، وانما هم بنفس الدرجة « الأب البيولوجى » كما يقول الانثروبولوجيون •

ويتصل بهذا محاولة الاستعمار والرجعية تصوير عزلة مصر النسبية على أنها مبرر لعزلها عن العالم العربى ، بل انهم يلحون فى تضخيم هذه العزلة المزعومة حتى كادت تصبح قضية مسلما بها فى أذهان الكثير من أبناء العالم العربى نفسه • وأكثر من هذا أنهم يثيرون قضية حساسة بين العرب هى قضية الزعامة بأن يختلقوا زعامات مصطنعة مزيفة لا لغرض الا ليدقوا اسفينا عميقا بين العرب ويخلقوا محاور متعارضة وأقطابا متنافرة • ومع أنه من الضرورى ألا ننزلق ونتساق الى هذا المزلق العاطفى ، فان مناقشة علمية رصينة على أساس الجغرافيا والتاريخ جديرة بأن تبدد كل شك مدسوس • بل ان الابتعاد المتعمد عن طرح هذه القضايا الشائكة هو بعينه الذى ترك المجال للدعايات الملفقة أن تتسرب الى بعض النفوس •

فأما عن دعوى العزلة فالواقع أن هذا القدر الضئيل من العزلة الجغرافية ليس حقيقة تاريخية انتهت ، بل كانت تتضاءل منذ فجر التاريخ مع كل تقدم فى وسائل الاتصال حتى تلاشت تماما • فتماما كما تمددت أبعاد المكان ووحدة الجغرافيا من المقاطعة nome السابقة للأسرات الى « الوجه » السابق للتوحيد ، فقد استمرت الحركة مطردة فى نفس الاتجاه من مصر ماقبل التعريب الى مصر العربية بعده • ولا شك أن دور مصر العربى فى التاريخ كان يكون أعظم لولا شرنقة الصحراء المحيطة ، ومع ذلك فان أثر المواصلات الحديثة هو بمثابة اختزال والغاء لهذه الصحراء ، واذا كان الاسلام قد غزا الصحراء — الصحراء الكبرى — بالجمل فالطيارة اليوم انما تحذفها •

كذلك يروج بين بعض المثقفين فى المشرق العربى فكرة مشوهة عن عزلة موهومة لمصر عن العروبة تبدو لهم منذ أواخر القرن الماضى • والواقع أن هناك سوء فهم أكثر منه مغالطة فى هذا الصدد • فقد خضعت مصر كما خضع المشرق العربى قرونا للاستعمار التركى « الدينى » الذى استغل جانبه الدينى ليخدر العرب عن حقيقته الاستعمارية ٠٠ ولكن مصر وقعت مبكرا فريسة للاستعمار الأوربى الحديث ، بينما ظل الاستعمار التركى جاثما فى المشرق • ولهذا فبينما تحول كفاح مصر الى صورة استقلال وطنى استغرقها تماما لدرجة أجلت مؤقتا الهدف العربى النهائى كان لا مفر للكفاح السورى مثلا أن يأخذ شكلا عربيا مباشرا ضد الأتراك ، مما بدا معه الهدف العربى أساسيا ومباشرا ٠٠ ومن هنا حملت سوريا بالضرورة مشعل الدعوة العربية ، بينما بدت مصر بالضرورة أيضا مشغولة عنها • ومن الواضح أن ليس فى هذا عزلة طبيعية ولا مقصودة عن العروبة ، ويكفى أن سوريا مثلا حين أصابها الاستعمار الأوربى أجلت هى أيضا الهدف العربى رغما عنها الى حين ، بينما حين نفضت كل من مصر والمشرق هذا الاستعمار برزت الدعوة العربية فيهما متعاصرة بصورة لها كل مغزى • اذن فدعوى العزلة — جغرافية أو ثقافية ، سياسية أو نفسية — دعوى مردودة •

أما عن قضية الزعامة ، فهى فى حقيقتها قضية مزيفة لأن الجغرافيا حسمتها مرة واحدة والى الأبد ، فان دور مصر القيادى والريادى فى العالم العربى لم ينقطع أبدا حتى فى الفترات التى آلت فيها الزعامة الشكلية الى غيرها • بل اننا نوشك أن نقول أن الزعامة الغريبة خارج مصر لم تكن فى جوهرها الا مرحلة تجريبية أو تجربة مرحلية : عابرة وموقوتة • كذلك كانت تجربة الشام الأموى:

قصيرة العمر متواضعة الأساس حتى لقد اضطرت لكى تبقى على نفسها أن تهاجر الى قاعدة أرضية بعيدة هى المغرب الأوربى · ومن بعدها كانت تجربة العراق العظيم أطول عمرا وأرسخ بنيانا بما لها من موضع ثرى عريض الثراء وموقع كان طليعيا — موقع رأس الحربة — فى العالم الاسلامى المتمدد حينذاك نحو الشرق · ولكن موضع العراق كان يتضمن دائما جرثومة ضعف هى نظامه النهرى ولهذا هوى عند أول اهمال ، أما الموقع البارز فى العالم الاسلامى فقد كان يفقد مغزاه بسرعة فى عالم علمانى باطراد حتى انتهى الى مجرد موقع هامشى على ضلوع العالم العربى: الى خط دفاع أمامى حطمته الطرقات المغيرة أكثر منه قلبا دفينا يعتمد على الدفاع بالعمق · والواقع أننا ننسى أن تركز الزعامة مؤقتا فى كل من الشام والعراق فى صدر الدولة الاسلامية انما يعكس الجغرافيا التاريخية السابقة للاسلام فى الشرق الاوسط حيث أن هذا وذاك كانا مراكز السيطرة اليونانية — الرومانية والفارسية على الترتيب ، فكان طبيعيا ان تتركز القوة الصاعدة الجديدة فيهما بحكم الاندفاع التاريخى ·

ولكن بمجرد أن تكونت للقوى الجديدة منطقة واضحة وأبعاد محددة ، ثبت أن هذا التركز القديم لم يعد صالحا وانبثق قلب جديد أصيل وطبيعى لم يكن مفر من الانجذاب والتحرك اليه عن المركزين السابقين ، تماما بمثل ما انتقل من قبل من الجزيرة العربية نفسها اليهما ولنفس الاسباب الجغرافية الكامنة · وغير العراق والشام كان المغرب : حين تطلع بصورة أو بأخرى (الفاطمية) الى الزعامة فى العالم العربى هجر أرضه بكل بساطة وبلاغة ليمارسها من مصر ! وهكذا كانت التجربة التاريخية الحرة تؤكد باصرار أن الزعامة التى آلت الى مصر العربية هى زعامة طبيعية وملمح أصيل فى شخصيتها الاقليمية · وحتى تحت نير الاستعمار الأوربى الحديث — حتى حين انحسر مبكرا فى وحدات خارج مصر بينما كان لا يزال يجثم فيها — كانت مصر بلا جدال القلب الحضارى للعرب Cultural hub ، وظلت « واحة العرب » · ويلخص هذا جميعا ما قاله كاتب عراقى عن دور مصر فى النهضة القومية العربية : « لقد زودت الطبيعة مصر بكل الصفات والمزايا التى تحتم عليها أن تقوم بواجب الزعامة والقيادة فى انهاض القومية العربية لانها تقع فى مركز البلاد العربية بين القسمين الافريقى والاسيوى منها · كما أنها تكون أكبر كتلة من الكتل التى انقسم اليها العالم العربى بحكم السياسة والظروف ·· وكل ذلك من الموقع الجغرافى الى الكثرة والثروة العامة ومستوى الثقافة ، وتشكيلات الدولة وانتشار الأدب والفصاحة مما يجعل مصر الزعيمة الطبيعية للقومية العربية » (١)

ونبادر فنقول بأن المغرضين والاستعماريين والمضللين وحدهم هم الذين يمكنهم أن يروا فى هذه الزعامة الطبيعية « استعمارا مصريا » كما يصرخون أو يتخرصون ، أو أن مصر هى « بروسيا العرب » ، وهؤلاء هم عادة نفس الذين قالوا ان الفتح العربى كان استعمارا (كذا !) (٢) ، وهم الذين ينسون أن أحدا لم يقل — وقد حكمت مصر أكثر من قرنين من دمشق وبغداد (٣) — أن الأموية كانت استعمارا شاميا ، أو أن العباسية كانت استعمارا عراقيا !·· وفوق هذا فما المقصود بالزعامة ؟ انها لا تعنى طبقية اقليمية داخل العروبة ، وانما تعنى أولوية بين أكفاء Primus inter Pares ، وأسبقية لا رياسة فى حلبة مفتوحة تظل كتلة دار العرب « مائدة مستديرة » · انها تعنى « الشقيقة الكبرى » أكثر منها « حق وراثة الابن الأكبر Primogeniture » وحتى دور الشقيقة الكبرى هذا يودالمغرضون لو يجحدونه أو يجرحونه · ولكن مصر فى أى مرحلة من تاريخها العربى مهما تواضعت (سواء قبل البترول أو بعده !) لم تكن قط الشقيقة الكبرى بمجرد السن والحجم (فى حين أنها الساذجة بمقياس اللماحية والجمال كما يلمحون) · ولهذا فان دورنا القيادى يظل قائما ، ويظل قائما لا كمجرد زعامة كم خام · ومع ذلك كله فليس دور الزعامة الجغرافية ادعاء فظا غليظا ، وانما ممارسة متواضعة ، وهو بهذا لا يمكن أن يكون تشريفا أو تخليدا ، بل هو تكليف وتقليد : تكليف من

(١) مقتبس فى : عروبتنا ، لمحمود كامل ، اقرا : القاهرة ١٩٦٤ ، ص ١٤٣

(٢) Nevill Barbour A survey of North West Africa (the Maghrib), Roy inst. intern aff. 1959. p. 16

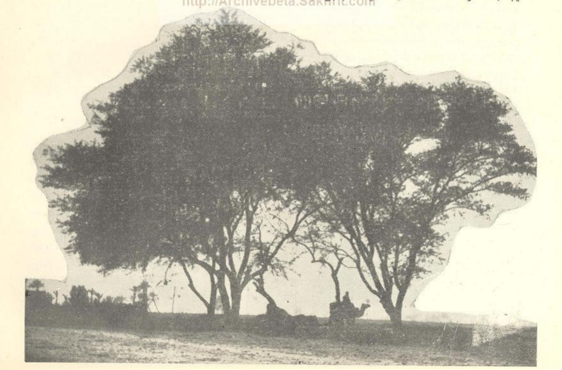
(٣) Issawi p. 4.

الجغرافيا وتقليد من التاريخ ٠ انها ليست أبهة أو نعرة سياسية بل مسئولية فادحة تفرضها الطبيعة ٠

ولهذا كله لا يمكن أن يكون شك فى أن مصر وجهها عربى ولا تثريب عليها أن وجهتها الوحدة العربية ٠ ويمكننا بلا غلو أن نقول اليوم ان الوحدة العربية بغير مصر هى – كما يقولون – « كهاملت بغير الأمير » ٠٠ والذين كانوا يهدفون الى عزل مصر عن بقية العالم العربى يسيئون اليها بالتأكيد، ولكنهم يسيئون أكثر كثيرا الى بقية العالم العربى ، لأن مصر تكاد تكون الوحدة السياسية العربية الوحيدة التى يمكنها – ان اضطرت – أن تسير وحيدة بالحد الأدنى من الأخطار فى غاب السياسة الدولية المعاصرة ، وعالم الكتل الكبرى grossraume ٠ وهى من قبل قد أصبحت قوة مرموقة فى المجال الدولى ، ومؤثرة فيه تأثيرا ايجابيا خلاقا ، وهى الدولة العربية الوحيدة التى تؤثر بقوة فى كثير من الدول خارج العرب بل تعد من زعماء العالم الثالث le tiers Monde.

والا فما الذى دفع مصر الى أن تكون أعظم نصير لحرب التحرير الجزائرية ، وما الذى يجعلها – بل يجعل غيرها من العرب قبلها – تشعر أنها المسئولة عن انقاذ فلسطين وأنها ان لم تقم بها فلن يفعل أحد ، وان لم تقدر عليه فلن يقدر أحد ؟ ما الذى يجعلها عدوة للاستعمار والنفوذ الاجنبى أينما كان فى العالم العربى ان لم تكن تلك المسئولية الجغرافية ومسئولية الزعامة التاريخية ؟ ماذا غيرها يجعلها مدرسة العرب ومصنعتهم وترسانتهم التى تصدر اليهم قوى التطور والتحضير من معلمين وفنيين ٠٠ الخ ؟ انها نفس هذه المسئولية الجغرافية التاريخية التى تجعلها اليوم أقوى داعية للوحدة العربية ٠ وسيلاحظ هنا أن مصر هى الوحدة العربية الوحيدة التى دخلت فى وحدة سياسية مع أكثر من وحدة عربية أخرى فى العصر الحديث : السودان وسوريا ٠

ومن الناحية الأخرى ينبغى على مصر نفسها أن تدرك مغزى هذا الدور الذى ألقته الطبيعة عليها ٠ انه أساسا واجب التضحية والبذل للدول العربية ، وواجب النموذج والمثل الذى تطلع اليه ٠ وتلك رسالة أشق وأدق مما قد يكون بعضنا على استعداد لأن يتصور ٠٠٠ فهى تعنى من ناحية الاستعداد للبذل المادى ومن الدخل القومى ، والبذل العسكرى من الدم المصرى ، أى تعنى باختصار العطاء أكثر من الأخذ ، ومن ناحية ثانية تعنى أن على مصر أن تكثف قواها الذاتية واقتصادها وتعمق وتعصر حياتها لتكون أهلا للقيادة ، فان من المسلم به فى السياسة أن الشعوب كالأفراد ٠٠ تسعى بلهفة الى أقاربها البارزين الناجحين النابهين ، وتتوارى من الخاملين الفاشلين ٠٠



تقويم تراثنا الشعري

بقلم الدكتور شوقي ضيف

١

تراثنا الشعرى جـــزء من تراثنـــا القومى ، جـزء ينبض بالحياة ، بل لعله اكثر اجزاء هذا التراث حيوية ، اذ يضع تحت ابصارنا احـــاديث اسلافنا من الشعراء عن احاسيسهم ومشـــاعرهم وافكارهم وما اصابوا من حكمة وخبرة ، احـاديث كأنما يلقون بها الينا اليوم ، وكأنما نستمع اليها وهم ينطقون بها ويشدون ، وانها لتمتعنا وتلذنا ، كما امتعت اجدادنا ولذتهم ، لسبب طبيعى وهـــو ان الشعر لا يموت ولا يهرم ، بل يظل متمتعـــا بنضرة الحياة والشباب، مهما تعمق فى القدم. فشعر امرىء القيس الجاهلى وجـرير الأموى والمتنبى العباسى ، كل ذلك نقرؤه ويمتعنا ، لأنه يقـــوم على اسس عاطفية مستقرة فى طبيعتنا الانسانية التى لم تتغير منذ الازل ، ولن تتغير لا فى المستقبل القريب ولا فى المستقبل البعيد .

صور الحياة عند اسلافنا :

ولا يمتعنا تراثنا الشعرى فقط ، بل هو يرينـــا ايضا صور الحياةعند اسلافنا، وكيف كانوا يعيشون وكيف كانوا يفكرون ، وكيف كانوا يتنـــاولون الحيـــــاة ، وكيف كانوا يستقبلون احداثهـــــا ، ووقـــع هـــذه الأحداث علـــى نفوسهم ، وهـــو لذلك يعد وثائق تاريخية واجتماعية مهمة ، لما ينقل الينا من احوال اجدادنا الاجتماعية والاقتصـــادية والسياسية ، وهو نقل مباشر ، فهم الذين يحدثوننا به دون وسيط ودون حجاب من زمن وغير زمن . ولعله من اجل ذلك كان الشعر ادخل فى الحقيقة من التاريخ ، لأن التاريخ لا يعطى الحقيقة مباشرة الا نادرا ، اذ هو دائما موصـــول بالرواية ، والرواية معرضة للكذب والخطأ والتعصب والهوى وهى تعتمد على الذاكرة وما يعتورهـــا من شوائب النسيان ، ولذلك كان التاريخ يحتاج الى ملكات خصـــبة تستطيع من خلال الدراسة الطويلة ان تتصور الماضى، وهو تصوريظل فيه مقاربا بحيث لا يأخذ صفة الكمال. اما الشعر فانه يعرض علينا الماضى بكل جوانبـه . وكأنه مجاميع من شهود شاهدوه بأبصارهم ، بل هو نفس هذا الماضى ارتسم فى كلمات وانغام ، وفرق بعيد بين ان نشهد الماضى فى صوره الحقيقيـــة وان نقرا عنه روايات قد ينقصها صدق الشهادة وقد تدخل فيها دواعى الهوى .

وقد يقال مالنا وللماضى ؟ وما الفائدة التى نجنيها من العناية به؟ ان حياتنا اصبحت تخالف كل المخالفة حياة اجدادنا ، تخالفها فى الحضارة وفى السيـاسة وفى الاقتصاد وفى استغلال الطبيعة ، وماذا يفيـــد عصرنا : عصر الذرة وما يتراقص فيها من الكترونات وعصر اختراق الفضاء وما يسير فيه من اقمـــار صناعية من تعرفنا على حياة الاسلاف وكل ما ارتبط بها من شعر وغير شعر ؟ ان الحياة تطورت تطـورا خطيرا بحيث اصبح استمساكنا بالمـاضى ضربا من التعويق لنهضتنا فى الحاضر ، وماذا يحمل لنا الماضى؟ ان كل ما يحمل من علم وفكر انهارت قواعده انهيارا تاما ولم نعد فى حاجة الى شىء من فكر الأسـلاف وعلمهم ازاء ما نعيش فيه من المخترعات التى لا يدركها الحصر . وما الماضى ؟ وما مادته الميتة ؟ وما العائدة من بعثها ؟ ان كل ذلك فراغ لا نكسب منه شيئا فى حياتنا ومعيشتنا واولى بنا ان تظل الأستار والحجب الصفيقة قائمة بيننـــــا وبينه حتى لا يشغلنا عن حاضرنا ، بل لنلق به وراءنا ولندعه كما هو فى ظلماته التى يتراكم بعضها فوق بعض .

علاقاتنا بالماضى :

ولكن هل صحيح اننا نستطيع ان نفصم علاقاتنا بالماضى وان نعيش معيشة منقطعة عنه ؟ اننا اردنا او لم نرد مرتبطون به ارتباطا وثيقا ، وهل نحـــن

الا ثمرة الأسلاف وهل حياتنا الا امتداد لحياتهم ، واذا كنا فى حياتنا الزراعية نحتاج حاجة قصوى الى معرفة منابع النيل البعيدة عن ديارنا فاننا نحتاج حاجة اشد الى معرفة منابع حياتنا الانسانية ومعرفة من عاشوا على سطح ارضنا ودرجوا على مراقى الزمن جيلا بعد جيل ، ولنقف عند علم اسلافنا القديم الذى اتى عليه علمنا الحديث من قواعده ، فانه على الرغم من بلى قوانينه وما به من تصورات خاطئة ينبغى ان ننظر فيه لنرى مقدار الصواب عند اجدادنا ومدى ما ادوا للانسانية من خدمات علمية . وبذلك نعرف دورنا فى تاريخ العلم، وتمتلىء نفوسنا حماسة لنؤدى هذا الدور من جديد اداء باهرا .

دورنا الحضارى :

وأوسع من ذلك دورنا الحضارى فى تاريخ الانسانية ، فنحن لم نظهر على مسرح التاريخ فجأة فى العصر الحديث ، بل ان ظهورنا يتغلغل الى اعمق الأعماق فى طبقات الزمن ومراحله ، وهو ظهور يقترن بكتابتنا للسطور الأولى فى تاريخ الحضارة الانسانية ، وغنى عن البيان ان نعرض هنا للحضارات المصرية والفينيقية والبابلية اولى الحضارات التى تكتب فيها المجلدات الضخام مصورة كيف كنا اساتذة المدنية ، وكيف تلقى العالم عنا الزراعة والصناعة والكتابة وكيف هيأناه لحياة العلم والفكر والأدب . وعدنا الى الظهور فى دورتنا العربية وتكاملت لنا فاعليتنا بشكل احد واقوى ، فاذا الغرب يتتلمذ على اسلافنا فى قرطبة وصقلية وثغور الشام ، واذا هو يكب اكبابا على تراثنا العلمى والفكرى ، ينهل منه ، مما هيأ له نهضته الحديثة . وانه ليجد حتى اليوم فى دراسة تراثنا الحضارى القديم والوسيط ، مؤمنا بانه لا يستطيع أن يفهم حضارته حق الفهم الا اذا وقف على ينابيعها ومواردها الأولى . وقد وسع دراساته الى مجال تراثنا الروحى الذى يتشابك معنا فيه ، كما وسعها الى مجال تراثنا الأدبى شعرا ونثرا .

الغذاء العقلى :

وكل ذلك معناه ان انسان المخترعات الحديثة فى عصرنا لا يستطيع ان يحيى حياة صحيحة الا اذا عرف التراث الماضى لا فى امته وحدها ، بل فى الأمم القريبة والبعيدة ، التى هيأت لحضارته الحديثة ، وحقا ان شيئا من ذلك لا يقدم اليه الغذاء المادى لحياته المعاصرة ، ولكنه يقدم اليه غذاء عقليا وروحيا ممتعا ، بما يعرف من قصة الحضارة ودور كل امة فيها ، وبما يشاهد من احوال المجتمعات الماضية مما يصقل معرفته بالحياة الانسانية ويزيده بها خبرة ومعرفة ، وهو فى ذلك بالضبط كمن ينزل فى بلد غير بلده ويشاهد تحت بصره حياة أهله فانه يفيد من الخبرات بمقدار ما يعرف من حياتهم ، ولن ينزل صاحبنا فى بلد واحد بل سينزل فى بلاد كثيرة، ويرى صور حياتها المختلفة ، ويطلع على ما بها من حسنات وسيئات فتعظم خبرته ومعرفته .

صقل خبراتنا :

واذا كانت دراسة الأحوال فى اى امة ماضية من شأنها ان تصقل خبراتنا وتزيد معارفنا فان دراسة المراحل التى اجتازتها امتنا الى عصرنا الحديث لا تعطينا معرفة وخبرة فحسب ، بل هى ايضا تبصرنا بنفوسنا واطوار تقدمنا وما بين حياتنا وحياة اسلافنا من تشابه وتخالف فى طرائق النظم الاجتماعية والسياسية والاقتصادية وكيف كانت صورة كل طور مروا به وما طابعه الخاص الذى خلفه فيهم ، سواء أكان طور نهوض ام طور خمود ، وما مثلهم العليا واساليبهم فى التربية ، وما احوالهم المادية والعقلية . ان كل هذا ميراث ينبغى الا نبدده، بل ينبغى ان نحرص عليه ونفيد منه فى حياتنا وسلوكنا وتربيتنا ، وان نورثه ابناءنا ، لسبب بسيط، وهو انه يحمل روحنا وتقاليدنا وتاريخنا وعلومنا وفنوننا وكل مقوماتنا التى تكشف لنا عن جوهر نفوسنا وتظهرنا على جوهر النفس الانسانية .

ولعلنا لا نبالغ اذا قلنا ان التراث الشعرى لأى امة من الأمم هو اهم جوانب تراثها تعبيرا عن جوهر نفوسها وتصويرا لحقائق حياتها الماضية . تصوير وتعبير يخفقان بالحياة ، ويمتلئان بالحرارة ، بحيث يتجسد لنا الماضى باحساسات أهله ومشاعر أجياله على لسانهم وبنفس كلامهم وانغامهم ، وكأننا نعيش معهم ونشاهد كل ما مر بهم من احداث واحوال ، نشاهد الواقع الملموس بكل علاقاته وكل ظروفه وكل مظاهره وكل صوره المتحركة . وهى مشاهدة تصحبها متعة واسعة ، لا بما نراه من العناصر الحية القائمة فى المجتمعات الماضية فحسب ، بل بما تمثل لنا ايضا من النزعات والبواعث والعواطف النفسية الخالدة فينا ، والتى تقدم الناس فى كل زمان ومكان رحيقا وجدانيا صافيا يلذهم على اختلاف درجاتهم

ومراتبهم من المدارك والمعارف ويجدون فيه بلاغا لا يدانيه بلاغ .

٢

القراء وتراثنا الشعرى :

وتراثنا الشعرى ليس بدعا من تراث الأمم الشعرى ، فهو يحمل لنا حياة أسلافنا على اختلاف صورها السياسية والاقتصادية والاجتماعية ، ويحمل لنا أحاسيسهم ومشاعرهم وأفكارهم ودقائق حكمتهم وخبراتهم وكل ما عاشوه من خير وشر وعدل وظلم ويقين وشك ونعيم وشقاء . غير ان كثرة هذا التراث لا تزال بعيدة عن أيدى القراء وأعينهم ، اذ لا تزال مخطوطة وبالتالى لا تزال محجوبة عنهم فى الخزائن العامة والخاصة ، ونفس ما نشر ينقص أكثره العناية والتحقيق ، مما يفسده ويفسد متعة قلوبنا وعقولنا به ، كما يفسد أحكامنا عليه وتقويمنا له تقويما صحيحا مضبوطا .

خطأ الحكم على الأشياء بظواهرها :

وليس من شك فى ان أكثر الأحكام فسادا وضلالا على هذا التراث ما يقال من أنه ليس الا مدحا وهجاء ورثاء ، وان المديح يشغل الحيز الأكبر منه وهو ليس الا ملقا واستجداء ولغوا وغثاء لاغناء فيه. وهو قول ناشىء عن نقص فى فهم هذا الفن ونقص آخر فى استقصاء نماذجه ودراستها دراسة متعمقة ، اذ لم يكن فن استجداء وملق كما يقال وكما قد يتبادر لمن يحكمون على الأشياء بظواهرها دون بواطنها الحقيقية ، انما كان فن تمجيد لزعاماتنا وبطولاتنا على مر التاريخ ، مما يحيله وثائق تاريخية رائعة لا لسير زعمائنا وأبطالنا الماضيين فحسب ، بل ايضا لما تطلب اسلافنا فيهم من خلال انسانية رفيعة .

المديح فى العصر الجاهلى :

ولنصعد مع المديح الى زمنه الأول فى العصر الجاهلى فسنرى الشعراء المادحين يسجلون بطولات زعماء القبائل فى الحرب وآثارهم فى السلم وحقن الدماء على نحو ما هو معروف عن زهير فى مديحه لحصن بن حذيفة وهرم بن سنان ، وهو فى مديحه لهما يصور مناقبهما تصويرا يملأ النفس العربية محبة للمثل الخلقية العليا التى كانت تقدرها فى شيوخ القبائل وسادتها وزعمائها . ولم يكن الشاعر الجاهلى يبتغى بذلك تسجيل المآثر والمفاخر فحسب، انما كان يريد أيضا أن يدفع هؤلاء الزعماء والسادة الى التخلق أجمل تخلق بالكرم وغيره من الخصال التى تعصم الضعيف فى القبيلة من القوى وترد على الفقير بعض مال الغنى ، كما تدفعهم الى البلاء أروع البلاء فى حماية القبيلة يوم يلم بها طائف من خطر أو حرب أو قتال .

وعلى هذا النحو كان شاعر المديح فى العصر الجاهلى هو شاعر الجماعة المحدودة بحدود القبيلة، وكان لسانها الذى يشيد بزعمائها وابطالها فيما يؤدون من حقوق مجتمعها وما يقومون به من دفاع عنها وذود عن حماها ، راسمين فيهم المثالية الخلقية التى يقدرها أفرادها حق قدرها . وبذلك كانت المدحة فى نشأتها تربية قويمة وسيرة زكية وصوتا قويا يحفز الى الدفاع عن حمى القبيلة ونضال أعدائها أحر ما يكون النضال . وظلت هذه الغايات الثلاث ترافقها طوال انحدارها مع مراحل التاريخ وفى كل الاصقاع والبقاع التى اتخذت الضاد لسانا لها تعبر به عن مشاعرها ومواجدها ، بل لقد أخذت هذه الغايات تونق وتزدهر .

المديح فى العصر الأموى :

وما أن يتم الله على قبائل الجزيرة نعمة الاسلام حتى ينضووا تحت لواء أمة عربية واحدة ، وما يلبثون أن يخرجوا الى الجهاد فى سبيل الله ويقيموا دولتهم الكبيرة من أواسط آسيا الى المحيط الأطلسى ، وهم لا ينسون الشعر مستلهمين فيه هدى القرآن الكريم ، مما جعل المثالية الخلقية فى المديح تضم شعاعات اسلامية جديدة حتى تتلاءم ومثل الاسلام ، وحتى يظل لها قيمتها التربوية . وما نكاد نمضى فى العصر الأموى حتى تنشأ أحزاب الشيعة والخوارج والزبيريين ، ويقابلها جميعا حزب الامويين الذى كانت تتبعه الجماعة الكبرى من الأمة ، وتحتدم الخصومة بين هذه الاحزاب حول العدل والخليفة الذى ينهض به ، ويصبح لكل حزب شعراؤه الذين ينافحون عنه وعن دعوته ، وكل شاعر يرسم فى خليفة حزبه او الخليفة المنتظر للحزب مثالية العدل الذى يؤمن بانه وحده هو الذى يستطيع أن يشيعه فى الناس مسقطا عنهم كل ظلم وبغى وعدوان. وفى ذلك ما يدل على أن شاعر المديح الأموى كان يعيش فى مديحه معيشة التزام الى أبعد الحدود ،

فهو يشارك فى مشكلة العدل الذى ينبغى أن يسود فى الحكم وفى الجماعة ، وهو يتحمل تبعة ذلك حتى القتل ، على نحو ما كان يقتل الخوارج وعلى نحو ما قتل الكميت الشيعى الذى ظل يمدح أئمته مجادلا عنهم ومخاصما الى ان سفك دمه. واثيرت حينئذ مشكلة القضاء وهل الانسان مخير فى الحياة أو هو اسير فى يد القضاء يوجهه كيف شاء دون ان يكون له من الأمر شىء ، ولم يغب شاعر المديح عن هذه المشكلة ، فقد كان ذو الرمة قدريا يؤمن بحرية الانسان وأن ارادته غير معطلة بينما كان رؤبة يؤمن بانه مجبر وانه لا يستطيع تغيير شىء مما خط له فى لوح القدر، وكان جرير والفرزدق على شاكلتـه يؤمنان بأن الانسان ينبغى ان يذعن للقضاء ويستسلم ، وقد رددا ذلك فى مدائحهما طويلا ، ومعنى ذلك ان شاعر المديح الأموى لم يغب فى مدحته عن مشاكل عصره العقلية والسياسية ، بل لقد شارك فيها سواء وقف فى صفوف حزب الدولة او فى صفوف الأحزاب التى كانت تخاصمها خصومة عنيفة .

ومن الخطأ أن نظن أن من ناصروا الأمويين كانوا منافقين ، فاننا نتهم اذن بالنفاق الجماعة الاسلامية التى تعاونت معهم وهى الكتلة الضخمة من الأمة ، على أنه ينبغى أن يستقر فى نفوسنا أن جريرا وغيره من شعراء الحزب الأموى حين كانوا يمدحون عبد الملك بن مروان أو غيره من خلفاء بنى أمية ، انما كانوا يرسمون فيه المثل الأعلى للخليفة كما يتصوره المسلمون ، فهم لا يمدحون شخصه من حيث هو ، وانما يمدحون فيه الخليفة الكامل ، معبرين عن آمال الجماعة الاسلامية الكبرى فى الخليفة المثالى.

وكانت الحروب محتدمة بين قواد الأمويين من جهة وبين الخوارج وترك آسيا الوسطى من جهة ثانية وجلى فى هذه الحروب قواد كثيرون سجل الشعراء بطولتهم فى قصائد رائعة ، وهى من جهة وثائق تاريخية لتلك الحروب ، ومن جهة ثانية تذكى جذوة الحماسة فى النفس العربية وتدفع الشباب العربى دفعا الى منازلة اعدائهم واقتحام حصونهم ومحقهم محقا . وكان كثيرون من اصحاب هذه المدائح البطولية او الحربية فرسانا يبلون فى هذه الحروب خير البلاء ، غير متخلفين ، بل متضامنين مع الجيوش المجاهدة اقوى ما يكون التضامن ، وكأنما كانوا يصورون بطولة كل عربى فى مدائحهم لقوادهم المظفرين الذين يسحقون الأعداء ويملئون قلوبهم هولا ورعبا .

المديح فى العصر العباسى :

وتزدهر المدحة فى العصر العباسى او بعبارة اخرى يزدهر رسم مثل اسلافنا العليا فى الخلق والحكم والزعامة والبطولة ومجاهدة الأعداء ودق اعناقهم دقا ، ولتكن المدحة مثلا فى هرون الرشيد او فى المأمون فسنرى مثل أجدادنا الخلقية مجسمة فى صور حية ناطقة ، وسنرى مثلهم فى الحكم وما ينبغى ان يتحقق فى الخليفة من نشر العدل الذى لاتستقيم الحياة بدونه ، وايضا ما ينبغى أن يتحلى به من مثالية الاسلام الروحية وتعاليمه الخيرة ، والشاعر فى ذلك انما يعبر عن الجماعة الاسلامية ومثلها الرشيدة ، وهو يستضىء بهذه المثل فى مديح الوزراء والولاة والقواد، بل هو يجسدها فيهم جميعا تجسيدا قويا ، وكأنه يريد بها أن تصبح قواعد عامة فى الجماعة ، وهى حقا تصدر عن روحها ، ولكنه هو الذى يصوغها ، وهو لا يصوغها صياغة عادية بل يصوغها فى شعر رائع ، كى يرويه الكبير ، وينشأ عليه الصغير ، ويجد فيه خير مثال يحتذيه ، وكأنه يدبج له صحيفة تربيته التى تعده لادراك بغيته ، وهى صحيفة مصورة ، صورت فيها شخوص الأمة الممتازة وكل ما اتصفت به من خلال رفيعة ، حتى يتخذ منها القدوة الحسنة ، بل حتى لا يقر له قرار الا ان يصبح على شاكلتها خلقا حميدا واعمالا مجيدة ، وفى ذلك يقول ابو تمام :

ولولا خلال سنها الشعر ما درى
بغاة العلا من أين تؤتى المكارم

فليست المدحة لغوا ولا هراء كما يقال وليست نفاقا ولا رياء ، وانما هى اخلاقية العرب التى حفزتهم الى الفضائل والمكارم ومكنتهم من اقامة دولتهم الكبيرة بما نشروا من العدل والأخوة الشاملة وبما حطموا من الجبروت والاستعباد والفساد ، وبعبارة اخرى هى خصائصهم النفسية بكل خلالهم وخصالهم التى جعلتهم يثبتون على الخطوب ويخلدون على الزمان .

تصوير المعارك الحربية :

ولم يترك الشاعر العباسى معركة من معارك العروبة ضد الترك والثائرين فى شرقى الدولة وضد البيزنطيين فى آسيا الصغرى الا سجلها فى مدحة ، مصورا بسالة قائدها أو قوادها وكيف احاطوا

بالاعداء قتلا وتشريدا وكيف نكبوا الحصون تحريقا وتدميرا . وكان الرشيد والمأمون والمعتصم يقودون كثيرا من الجيوش الغازية لآسيا الصغرى ويحطمون البيزنطيين حطما ، فتغنى الشعراء بانتصاراتهم فى مدائحهم لهم غناء فرحا حارا ، غناء يدلع فى النفس العربية الشجاعة والمضاء والعزيمة ويدفع العربى دفعا الى مجالدة اعدائه مجالدة عنيفة، حتى يكسب قومه مجد الظفر والانتصار . وبالمثل تغنوا ببطولة القواد العظام وبلائهم فى الحروب وثباتهم على أهوالها حتى تتبلج اضواء النصر المبين . ونقف قليلا عند مدائح ابى تمام والبحترى ، فان من يرجع الى ديوان أولهما سيراه يسجل فى مديحه للمأمون انتصاراته على الروم ، ويلزم المعتصم ويتغنى فى مدائحه له بانتصارات جيوشه فى الشرق على بابك الخرمى وفى الشمال على البيزنطيين . وكان المعتصم قد قاد بنفسه جيشا جرارا لحرب الأخيرين ، اجتاح به آسيا الصغرى وفتح انقرة وحرق عمورية وجار اليه البيزنطيون يطلبون الصلح والأمان . وسجل ابو تمام انتصارات هذه الحملة فى بائيته التى مدح بها الخليفة ، وهى ليست قصيدة ، بل هى ملحمة رائعة . ويكتظ ديوانه بمدائح تصور بسالة قواد المعتصم فى حرب بابك الخرمى من مثل ابى دلف العجلى والافشين، كما تصور عراك قواده المتصل مع البيزنطيين من مثل ابى سعيد الثغرى الطائى وخالد بن يزيد الشيبانى . ويتوفى ابو تمام فيخلفه البحترى ويجسم فى مدائحه انتصارات القواد ، وخاصة أبا سعيد . وكل ذلك صفحات مجيدة من تاريخ اسلافنا الحربى نظمت ملاحم واناشيد حماسية ، وهى ليست تمجيدا لبطولتنا العربية الماضية فحسب ، بل هى ايضا تاريخ بأدق معنى لكلمة تاريخ ، اذ تحمل صورة الوقائع التى تصورها بجميع وقائعها حتى لتبز فى ذلك احيانا كتب التاريخ الخالص التى عاصرتها ، وقد تشير الى وقائع وغزوات أهملتها تلك الكتب ، مما جعل « فازيليف » فى كتابه « العرب والروم » يعقد فصلا طريفا لاشارات ابى تمام والبحترى الى حرب الروم ووقائعها التى وصفاها ، وقد استطاع أن يستخلص من مدائحهما كثيرا من التفاصيل المتصلة بتلك الوقائع لم يجدها فى تاريخ الطبرى . بل لقد استخلص وقائع لم يجدها برمتها عند مؤرخى العرب ، من اهمها وقعة بحرية سجلها البحترى فى مديح قائدها ابن دينار وقد وصف اسطوله الذى واقع به البيزنطيين وكيف لاذوا من نيرانه بالفرار .

المدائح وثائق تاريخية :

ولعل فى ذلك الدلالة الساطعة على أن المدحة فى تراثنا الشعرى ليست كلاما قيل فى الهواء ، بل هى من جهة معين التربية عند اسلافنا ومن جهة ثانية تاريخهم وامجادهم الحربية ، بل هى — كما رأينا — وثائق تاريخية اساسية . اذ قد تنفرد بتصوير بعض الحقائق التاريخية التى لا نجد لها ذكرا ولا ظلا فى كتب تراثنا التاريخى . ولذلك يكون من الواجب على من يعنون بالتاريخ لدولتنا العربية ان يدرسوا المدائح بجانب كتب التاريخ الخالصة ، وخاصة حين تتناول وقائع وغزوات او اعمالا للخلفاء والحكام . ولا أبالغ اذا قلت ان وقائع سيف الدولة مع البيزنطيين لا يتضح جلاده ونضاله الدائب فيها للمؤرخ الا اذا قرأ وصف المتنبى لها وما ساقه من تفاصيلها ، وبالمثل لا تتضح له انتصارات نور الدين وصلاح الدين على الصليبيين الا اذا قرأ وصف الشعراء لها فى مدائحهما من مثل ابن القيسرانى وابن سناء الملك ، وقد تنبه الى ذلك ابو شامة حين كتب عن دولتيهما كتابه « الروضتين فى اخبار الدولتين » فساق فيه حشدا من مدائحهما ليجلو انتصاراتهما ويكمل ما قد يكون فى الروايات والاخبار من نواقص تاريخية . وهذا نفسه ماينبغى ان يصنعه المؤرخ المعاصر فى تأريخه لبقية الحروب الصليبية وقادتنا البواسل فيها الذين مضوا يواقعونهم ويمزقونهم ، حتى خرجوا من ديارنا على وجوههم لائذين بالبحر المتوسط وما وراءه . وصحيفة الفخار التى سجلها الظاهر بيبرس فى موقعة عين جالوت والتى رد فيها سيول التتار كاسفة مقهورة لن تتكامل سطورها الا اذا قرأ المؤرخ فيها ما دبجته يراعة الشعراء فى مديح الظاهر وتصوير مجده الحربى .

موضوعات المديح :

وكلنا نعرف أن المدحة كانت تشتمل بجانب المديح الخالص منذ العصر الجاهلى على موضوعات مختلفة ، فقد كانت تبتدىء بوصف الأطلال وحديث الشاعر عن ذكرياته فى الحب ، وما يلبث أن يصف رحلته فى الصحراء ، ناعتا بعيره أو فرسه ، وما يصادفه من حيوان وحشى ، وقد يخرج الى

وصف مشهد الصيد وما يرسل الصائد فيه على اتن الوحش وبقره من سهامه وكلابه ، ثم يفضى الى المديح ، وقد يختمه بطائفة من الحكم . وكأنما اراد الشاعر الجاهلى ان تحتوى المدحة على ذاته او قل على مشاعره الوجدانية وما يرتبط بها من حنين يعبث بقلبه ، كما تحتوى على واقع بيئته وما يرتبط بها من رحلات دائرة وراء مساقط الغيث ومن حيوان وحشى وغير وحشى ، وايضا فانه اراد لمدحته ان تحتوى على طائفة من خبراته . وبذلك يزيد من خبرة سامعيه ويشحذ خيالهم ويدفعهم دفعا الى مشاركته فى عواطفه .

وهذا المنهج الجاهلى للمدحة استمر شعراء المديح يترسمونه فى العصور التالية حاذفين فيه او مضيفين او متطابقين معه تمام المطابقة . على انه ينبغى ان نحتاط فى تصور هذه المطابقة عند الشعراء العباسيين واضرابهم من شعراء المدن ، اذ تحولوا بكثير من عناصر المدحة البدوية الى ضرب من الرمز ، فهم يرمزون بالأطلال عن حبهم الدائر وبرحلة الصحراء عن رحلتهم فى الحياة ، وقد ادخلوا فى نسيج هذه العناصر خيوطا حضارية كثيرة تعبر عن حسهم الحضرى المترف وشعورهم المرهف ، وكثيرا ما كانوا يكتفون بالنسيب مذيبين فيه لوعة ممضة وحنينا لا ينضب معينه . ورأوا ان يجددوا فى مقدمات المدحة ، فوصفوا الخمر ، ووصفوا الطبيعة ، ولعلنا لا نبالغ اذا قلنا ان اروع ما نقرؤه عند العباسيين من وصف الربيع ومباهجه ومفاتنه انما نقرؤه فى مقدمات مدائحهم ، على نحو ما يلقانا عند أبى تمام والبحترى والمتنبى . وامتاز البحترى من بينهم بوصفه فى تلك المقدمات لقصور سامراء وما كان بها من برك وما امتد حول البرك من رياض كان يحكى زهرها ريش الطواويس ، وهو يجسدها بأبهائها واواوينها وقبابها ومقاصيرها ونقوشها . وقد اندثرت هذه القصور ، ولم يبق منها الا اطلال ورسوم والا مدائح البحترى التى تجسمها فى قوة. وتبعه شعراء المديح يعرضون علينا هذا الجانب من جوانب الحضارة فى بيئاتهم المختلفة ، وتصوير ابن زمرك لقصور الحمراء بغرناطة ذائع مشهور . وينبغى الا نظن ان المدحة لم تفسح الا لتصوير حياة الطبقة المترفة وما اتصل بها من قصور وخمر والوان ترف مختلفة فى المطعم والملبس ، فقد فسحت ايضا لحياة الطبقة الشعبية وما اتصل بها من بؤس وضيق وضنك ، اذ كان بين المداح كثير من المكدين الذين كانوا يصورون فى مدائحهم احاسيس الفقر والمسغبة على نحو ما يلقانا عند أبى فرعون الساسى والرقاشى .

جانب الحكم فى المديح :

وعنى الشاعر العباسى فى مدحته بالحكم ، وامدته فيها عدة روافد فارسية وهندية ويونانية ، فاذا الحكمة تفزر على لسانه ، وكلما أكثر منها طلب السامعون المزيد لما تحمل من مقاييس عربية وغير عربية تصقل خبرتهم وتنمى فهمهم للحياة وقدرتهم فى الحكم على الأشياء . وما زال شعراء المديح يتزيدون منها ، حتى كان المتنبى فبلغ بها الغاية التى ليس وراءها غاية ، وكأنه صاغ للناس كل ما يمكن ان يجرى فى خواطرهم ، مما اتاح لشعره سيرورة لم تتح لشاعر عربى من قبله ولا من بعده ، ولا يكاد يوجد أديب عربى منذ عصره الا وهو يحفظ من حكمه ويستشهد بها فى معارض كتاباته واحاديثه . وقد عاش فى عصر فسد فيه النظام الاجتماعى والسياسى فسادا شديدا ، مما دفعه الى احضان القرامطة الثائرين ، وشارك فعلا فى بعض ثوراتهم ، حتى اذا اخفقت ثورته تحول الى مقدمات مدائحه يملؤها بثورة حادة على الزمن ونواميس المادة كما يملؤها بسخط عنيف على الناس من حوله لرضاهم بحياتهم السياسية ونظامهم الاجتماعى على الرغم مما يشيع فيهما من ظلم وفساد . وليس ذلك كل ما نجده فى مقدمات مدحته ، فنحن نجد فيها طموحا لا يحد ، طموح النفس العربية وكل ما يميزها من خلال الثقة والانفة والاباء والثبات للمحن والخطوب والفتوة العارمة .

المدحة فن شعرى رائع :

وواضح من كل ما قدمت ان المدحة فى تراثنا فن شعرى رائع ، لا لما تحمل فى مقدماتها وتضاعيفها من فنون الغزل والوصف والحكم ومطامح الشعراء وصور نفسياتهم وحياة مجتمعاتهم فحسب ، بل لأنها تحمل أيضا كنوزا نفيسة من مثل اسلافنا فى التربية الخلقية والنفسية والاجتماعية ، ومثلهم فى الحكم والحاكم وما ينبغى ان يتصف به من خصال ، ومثلهم فى البطولة والابطال وكيف يقفون سدودا منيعة تحمى الفيل والعرين

بل كيف يتحولون شعلا من نار تسقط على ديار العدو بالخراب والدمار • وهى أيضا كنز تاريخى كأنما ضاع منا مفتاحه ، وعلينا أن نجده ونفتح بابه ونستخرج منه ما يحتويه من وثائق تاريخية تضيف اضافات خطيرة الى تاريخ أسلافنا المدون • ومن المؤكد أنهم كانوا يعرفون معرفة بصيرة كل هذه القيم المختلفة لفن المديح ، ومن أجل ذلك تهالكوا على روايته وحفظه ودرسه ونقده تهالكا شديدا •

٣

أهداف الهجاء :

وفن كفن الهجاء قد يكون ظاهره احصاء للعيوب والمثالب ، وهى فى حقيقتها مثالب المجتمع وعيوبه، يريد الشعراء من أسلافنا أن يطهروا المجتمع من نقائصها ويستنقذوه من برائنها ، فأنت حين تقرأ تهاجي بشار وحماد مثلا ترى ما كان يزدريه الناس من خلال وخصال ذميمة. وقد يمتد الهجاء الى بعض الخلفاء والحكام والوزراء ، وهو حينئذ يريد أن يعدل بهم الى السنن القويم من الأخلاق الفردية والاجتماعية ومن سياسة الأمة سياسة رشيدة . ففى الظاهر هجاء وفى الحقيقة اصلاح وتهذيب وتقويم لكل اعوجاج فى المجتمع سواء اتصل بالفرد أو اتصل بالجماعة • وهو فى حاجة الى أن يدرس كوثيقة اجتماعية وسياسية •

الرثاء :

وفن كفن الرثاء قد يشغلنا ظاهره من الندب والتأبين والعزاء عن موقف اسلافنا من مشكلة الحياة والموت وتطور هذا الموقف من النظرة العابرة الى النظرة التحليلية فى حقيقة الحياة وحقيقة الموت ومن أين نأتى والى أين نذهب ؟ وما الفرح وما الحزن ؟ وما علاقتنا بالوجود ؟ • ففى الظاهر رثاء وفى الحقيقة تفكير فلسفى خليق بالبحث والدرس ، ومعروف مدى حرص أسلافنا المجاهدين على الاستشهاد فى سبيل الله ، وقد تحولت من ذلك أقباس الى الخوارج ، فاذا هم يستعذبون الموت غير آبهين بالحياة ، واذا هم لا يبكون قتلاهم ، بل يرون فى قتلهم السعادة المنشودة واذا هم يمجدون فى مراثيهم قتلاهم ايمانا بواقع الحياة وانها الى فناء ، بينما يصبح ذلك مشكلة كبرى عند المتنبى ، وأبي العلاء •

والغزل :

وفن كفن الغزل قد يلفتنا ظاهره من معانى الحب والشوق عن دلالاته الاقتصادية والاجتماعية وما يصور من شظف أصحابه وترفهم ، وحقا يروعنا فرعه العذرى الذى ظهر فى بوادى الحجاز ونجد لعصر بنى أمية ، ولكن هل ظهر نتيجة لمثالية الاسلام الروحية أو كان نتيجة لحزن أصحابه على من فارقهم من أهليهم الى الفتوح الاسلامية ؟ والغزل العباسى الماجن الذى يعبر تعبيرا صارخا عن الغرائز الجسدية هل كان نتيجة لترف المجتمع او كان يقصد به الى افساد الشباب العربى وبذر بذور الانحلال فى أخلاقه ؟ وما عاصره من غزل طاهر نقى هل كان امتدادا للغزل الأموى فحسب أو أن ما نقل عن فلاسفة اليونان من أحاديث عن العشق له ظلال فيه وأصداء ؟ • ففى الظاهر غزل وفى الحقيقة بواعث ومؤثرات اقتصادية واجتماعية وثقافية •

والخمريات :

وفن كفن الخمريات يصرفنا ما فيه من تعبير عن احاسيس اللذة والنشوة عن بواعثه الجنسية والسياسية والاجتماعية والنفسية ، فهل الفرس هم الذين أشاعوه لأنهم قوم يعكفون على اللذات والمجون او لأن العباسيين ادالوا لهم من العرب ، ففرحوا وانغمسوا فى المجون واللهو الآثم او ان الذين أشاعوه أفراد كثيرون فى المجتمع منهم من خيبت الدولة العباسية آماله فعكف على الخمر ينفس عن آلامه •• ومنهم من كان شعوبيا قد استيئس من اندحار العرب والعروبة فأقبل على الخمر ليفرج بها عن نفسه ، ومنهم من كان زنديقا آبقا من الاسلام فهو يشرب الخمر ثورة عليه وعلى تعاليمه ؟ • ففى الظاهر خمر ومجون وفى الباطن محركات وبواعث جنسية واجتماعية وسياسية ومذهبية • ولكن الا تدل هذه الحركة على انحراف كثيرين عن الطريق المستقيم وأن اختلالا ، بل فسادا ، حدث فى القيم الاجتماعية على الأقل عند هؤلاء الماجنين الذين استخفوا بتعاليم الدين الحنيف ؟

والزهد :

وفن كفن الزهد ينسينا ما فيه من تنفير عن متاع الدنيا الزائل ودعوة الى التقوى والعمل الصالح طلبا لنعيم الآخرة الدائم عن التفكير فى دوافعه الاقتصادية والروحية ، وقد يحلو لكثيرين أن يعللوا له على الأقل

فى بعض جوانبه بأنه كان هروبا من الحياة ، وكأن أسلافنا من الزهاد اندفعوا فى زهدهم يأسا من الحياة لهذا السبب أو لذاك ، وهو يأس جعلهم يستعدون لما ينتظرهم بعد الموت ، فاذا هم يرفضـون عرض الدنيا ويقبلون على حياة النسك والتقشف . وهو تعليل خاطىء ، لعله أتاهم من تفكيرهم فى زهد الديانة المسيحية وما بها من رهبانية تفصل الزاهد فصلا تاما عن الحياة ، وهو ضرب من الزهد لا يعرفه الاسلام ولا زهاده ، اذ زهده زهد قوة وارتباط بالحياة دون انفصال عنها أو انقطاع ، ومن أجل ذلك كان زهادنا دائما ، ونقصد الزهاد الحقيقيين ، يكسبون قوتهم لأنفسهم ويعيشون من كسبهم لا من كسب غيرهم ولا مما يلقى اليهم من الفتات. وقد كانوا دائما يلبون داعى الوطن حين يدعوهم لكفاح الأعداء ، بل لقد كانوا يتقدمون الصفوف محمسين محرضين على الاستشهاد فى سبيل الله ، مؤمنين بأن جهاد العدو هو الزهد الأكبر . وفى الحق أن موارد الزهد عند أسلافنا كانت موارد اسلامية خالصة ، وحقا دخلت عليه أحيانا بعض الشوائب الأجنبية ، ولكنها نحيت عن جوهره .

والتصوف فى الاسلام :

ونما من الزهد فرع كبير هو فـرع التصوف الاسلامى ، وقد كتبت فيه أشعار ودواوين كثيرة وهى عالم نفسى وفكرى كبير، نطلع فيه على مجاهدات المتصوفة فى خلوصهم من أدران الحس وتهيؤهم للاتصال أو الاتحاد بالذات العلية ، وفى تضاعيف ذلك يفصحون عن مواجدهم فى حبهم الالهى الذى يستغرقون فيه حتى ليكادون يعطلون حواسهم فاسحين لخواطر لا تحصى عن هيامهم بالحقيقة الالهية وما تفيضه على الكون من شعاعات الحق والخير والجمال. ومن أروع الاشياء ان نقـرأ هذا التراث الروحى العظيم . ويظن بعض الناس حين يرون أسلافنا من المتصوفة يعيشون فى رباطات وتكايا وزوايا انهم كانوا يعيشون فى عزلة عن المجتمع الاسلامى لا يحسون بآماله وآلامه فضلا عن الدفاع عنه وحمـايته حين يلم به الخطر ، وهو ظن واهم ، فقد كانوا دائمـا فى مقدمة الصفوف المحاربة ومن لم يحارب منهم كان يحمس للحرب والقتال ، وبذلك نفهم السبب فى استكثار صلاح الدين من بنـاء التـكايا والزوايا للمتصوفين والناسكين . وقد تحول كثيرون منهم فى أثناء جهاد الصليبيين يمدحون الرسول - صلى الله عليه وسلم - ، لأنهم عرفوا أنها معركة دينية موجهة الى الدين الحنيف وصاحبه . وهو فى الظاهر مديح وفى الحقيقة حث على سحق الصليبيين وذياد عن الاسلام ورسوله الكريم ، ولذلك كثر التغنى به فى حلقات الذكر وفى احتفـالات الاعيـاد والموالد وظهرت طوائف من المنشدين تطوف فى البـلاد الاسلامية منشدة له ومغنية به على الطبل والمزمار ، مما جعله يأخذ صورة شعبية . وفى ذلك ما يدل على ان المتصوفة لم يكونوا منعزلين عن المجتمع الاسلامى ولا كانوا أدوات تخاذل وتواكل ، بل كانوا أدوات عمل ودفع الى النضال والاستبسال ، ومن لم يدافع منهم عن الوطن بسيفه قام من دونه بشعره .

والحماسـة :

ولم نتحدث عن فن الحماسة فى تراثنا الشعرى وهو يكمل فن المديح فى تصوير بطولة الأسلاف خلال معاركنا الدامية مع أعدائنا على مر العصور ، فقد كان فرساننا يدوون كالنحل بأشعار حماسـية كانوا ينظمونها وهم يسددون رماحهم الى نحور أعدائهم ، وكأنها شواظ من نار يرمـون به فى وجوههـم وصدورهم . وهو شواظ يضىء بمعانى الشجاعة التى لا ترهب الموت ولا تباليه والتى تتخذ شعارها : اما العيش فى كرامة وكفاح ، واما الموت تحت ظلال الرماح موتا عزيزا شريفا . ومما لا شك فيه أن هذه الأشعار الحماسية ، بل الأناشيد المتأججة ، تضرم الحفيظة والحمية فى نفس كل شـاب عربى حتى ليصبح جمرا آدميا مشتعلا . وما زالت هذه الأناشيد وما رافقها من المدائح المصورة للبطولة تعمل عملها فى نفوس المسلمين زمن عراكهم مع الصليبيين حتى الهمتهم نظام الفتوة بسراويله وشاراته وفروسيته الرفيعة التى بهرت الصليبيين بفضائلها وشـيمها الكريمة . وبفضل هذا النظام ردوا على أعقابهم من ديارنا مدحورين ، وباء التتار بالخسران المبين .

دراسة الشعر القديم على تقسيمات جديدة :

ويردد بعض من يولعون بالاعتراض والخلاف أنه ينبغى أن ندرس شعر اسلافنا على اغراض وتقسيمات جديدة غير التقسيمات والاغراض التى وزعوا عليها شعرهم مما سموه مديحا وهجاء ورثاء وغزلا وزهدا وحماسة وما الى ذلك . وأسـلافنا كانوا أعرف

بشعرهم وأغراضه وما يمكن أن ينقسم اليه قسمة لا تجور على فنونه ، وليست المسألة مسألة أسماء ، وانما هي مسألة بحوث ، ولنأخذ شعر المديح مثلا فانه يمكن أن يدرس فرع منه باسم الشعر السياسي، وفرع ثان باسم شعر البطولة الحربية ، وفرع ثالث باسم شعر السير . سير القادة والابطال ، وفرع رابع باسم وثائق شعرية تاريخية ، وفرع خامس باسم مثل أسلافنا التربوية ، وفرع سادس باسم الشعر العقيدي أو المذهبي على نحو ما تمثل ذلك مدائح ابن هانيء في المعز الفاطمي وما سجلته من مبادىء عقيدة الفاطميين الاسماعيلية ، وفرع سابع باسم النقد الشعري للنظم الاجتماعية على نحو ما تمثل ذلك أشعار المتنبي ، وفرع ثامن باسم شعر الحكم . ولن نستطيع أن نحيط بفروعه لما قدمنا من أن الشعراء أضافوا اليه مقدمات صورت حبهم وعواطفهم ومطامحهم وخصالهم النفسية ، كما صورت الطبيعة من حولهم وبيئاتهم وما كان بها من قصور وترف ودور متواضعة يشيع فيها الضنك والبؤس. وكثير من هذه الفروع يتداخل مع فنون الشعر الأخرى ، فالشعر السياسي مثلا قد يكون مديحا وقد يكون هجاء وقد يكون رثاء وقد يكون حماسة ، وهل للخوارج شعر سياسي غير الحماسة والرثاء ، وما يقال في المديح يقال في غيره . وفي رأيي أن اسمه هو أدق اسم يوضع لقصيدته ، لأنه فعلا كان غرضها وغايتها ، أما ما يحمل من قيم ومعان سياسية واقتصادية واجتماعية ونفسية وتاريخية فانه معرض لمن يستخرجها من الباحثين ، كل حسب حاجته من البحث وحسب الجهد الخصب الذي يبذله ، ولن يعوق الاسم العام الذي وضعه أسلافنا أي باحث عن النفوذ الى كل ما يريد من دقائق البحث، بل لعله يكمل دلالتها اذ نعرف منه الموضع الذي استودعت فيه وكل ما أقترن به من ظروف .

تصوير البيئة :

ويردد ثانون ممن يندفعون مع أول خاطر ان تراثنا الشعري لا يصور بيئته ومجتمعه ، ولكن ماذا يريدون بالبيئة ؟ انهم ان أرادوا بها البيئة المكانية فقد اكتظ الشعر القديم بوصفها ، واقرأ في الشعر الجاهلي فستجد البيئة الصحراوية مرسومة فيه بسهوبها وفلواتها وكثبانها وآبارها وحيوانها وطيرها وزواحفها ومراعيها وخصبها وجدبها ونباتاتها وأشجارها وازهارها ، واقرأ في أشعار العباسيين فستجد بيئات الوطن العربي الكبير مصورة بجبالها ووهادها وسهولها وأنهارها وزروعها وأشجارها ورياحينها وفصولها وثلوجها وستجد المدن بآثارها وقصورها ودورها المتواضعة وما كان بها من متنزهات ، ورياض وحدائق . وأي مجتمع ؟ انهم ان أرادوا ما كان فيه من ترف ومجون ولهو فان ذلك كله مصور أدق تصوير في كتاب الأغاني فضلا عن دواوين الشعراء ، حيث نجد الحانات والأديرة والقيان والمغنين وكل آلات الطرب ، وان أرادوا ما كان فيه من شظف وبؤس ففي أشعار المكدين من ذلك مادة وافرة ، ومن يقرأ ديوان ابن الرومي يجده زاخرا بوصف طبقات بغداد الدنيا من حمالين وشواءين وخبازين وما يسترون به أجسادهم من أطمار بالية. وقد امتلأ شعره بوصف المطاعم والملابس ، وتصويره للعبة الشطرنج مشهور . ولم يترك العباسيون ملهى ولا أداة لهو ولا عيدا ولا مهرجانا الا تحدثوا عنه ، ولا بد أن نعرف أن الشعراء كانوا غالبا من طبقة العامة ، وقد مثلوها منذ القرن الرابع الهجري تمثيلا قويا ، على نحو ما هو معروف عن ابن سكرة وابن حجاج في بغداد . ومن يرجع الى القاهرة سيجد زعامة الشعر دائما في يد شعراء شعبيين، وتتضح شعبيتهم في أسمائهم ، فأكبر شعراء العصر الفاطمي ظافر الحداد ، وقد تناول منه القيشارة في العصرين الأيوبي والمملوكي الجزار والوراق والحمامي وابن دانيال الكحال . وأشعار كل من سميناهم تموج بوصف حياة الطبقة الشعبية وحرفها وصناعاتها وأحاسيسها ، ولشاعر يسمى محمد بن عبد العزيز السوسي قصيدة تربو على اربعمائة بيت ، وصف فيها تنقله في النحل والمذاهب والصناعات التي كانت معروفة في الوطن العربي . فليس بصحيح أن أسلافنا من الشعراء كانوا منعزلين عن بيئاتهم وواقعهم الاجتماعي ، بل لقد كانوا موصولين بها صلة وثيقة، وكانت نفوسهم وحواسهم من اليقظة بحيث سجلوا صور هذه البيئات ومجتمعاتها تسجيلا فنيا دقيقا .

المعاني الانسانية في تراثنا الشعري :

ويردد ثالثون ممن لا يتثبتون من الآراء أن تراثنا الشعري فقير في معانيه الانسانية ، وماذا نقرأ فيه سوى هذه المعاني ؟ اننا نقرأ فيه كل ما أحس به أسلافنا وشعروا وفكروا ، وبعبارة أخرى نقرأ فيه

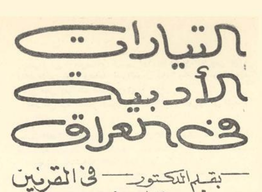
النفس الانسانية من خلال نفوسهم العربية ، نقرأ حبها ومثلها العليا فى الخلق والبطولة والارتفاع عن الدنايا واشاعة العدل فى الحكم الذى لا تطيب الحياة الانسانية بدونه ، كما نقرأ وجهها الآخر الذى تمتحن به من مثالب وسيئات صورها الهجاءون والماجنون والزهاد • ونقرأ تأملات عميقة فى النفس والحياة ، وقد بدأت مع حكم الشاعر الجاهلى وتوهجت فى العصر العباسى بما صور الشعراء من الطبائع والاهواء والغرائز والشهوات والتجارب والخبرات • ونقرأ عند المتصوفة اعمق معانى الوجد والشوق ، معان تخلص أصحابها من قيود الحس وشهوات النفس وتعلقوا بالجمال الالهى المطلق الذى تتجلى آياته لهم فى الكون وفى كل مظهر من مظاهره ، وانهم ليطلبون الوصال ويلحون فى طلبه ، وتلح عليهم خواطر ومواجد لا تحصى ، يتأملون فى تضاعيفها ويستمتعون، سابحين فى لجج الشوق وبين أمواجه ، حتى يستحيلوا أرواحا لطيفة نقية قد مازجتها أضواء الجمال الربانى وأشرقت عليها أنواره • ولكل صوفى أشعاره أو ديوانه الذى يصور فيه أسمى المعانى الانسانية فى الصلة بالذات العلية •

الجانب الفلسفى :

ولا يقف أسلافنا من الشعراء فى هذه الصلة عند جانبها الصوفى فقد نفذ كثيرون منهم الى جانبها الفلسفى ، ونقصد ما عرضوا له من مشكلة القضاء وحرية الانسان ازاء القدر وهل هو حر مختار فى حياته وأعماله أو هو مسير مجبر ، وقد ألمنا بطرف من ذلك فى حديثنا عن المديح ، ولكنا نلاحظ هنا أن المشكلة أثيرت فى العصر العباسى من ناحيتها الفلسفية وكثرت الأسئلة فيها ، واستراح كثيرون الى الرضا والاطمئنان ، واتسع نفر بشكهم حتى الحدوا فى الدين ، وصوروا ذلك فى أشعارهم على نحو ما يلقانا عند بشار • وتداخلت فى مشكلة القضاء والقدر الفلسفية مشاكل الحياة والموت والجسد والروح والنفس والمعاد ، وكثر بحثها هى الأخرى من الوجهة الفلسفية ، وأدلى الفلاسفة فيها بدلوهم ، على نحو ما تصور ذلك رائية ابن الشبل البغدادى ، وهو يتساءل فيها عن الفلك ونظام سيره وهل هو مجبر فيه او حر مريد ، ويتساءل عن الروح هل هى خالدة او فانية ، ويعرض لكون ونشأته وما ينتظره من زوال ، وتندلع فى نفسه حيرة شديدة ازاء القضاء والموت • ولا تقل عن قصيدته عمقا فى المعانى قصيدة ابن سينا العينية التى قص فيها رحلة النفس من عالم الروح والعقل المجرد الى عالم الجسد وكيف تتعلق بعالمها الدنيوى الجديد مع ذكرها الدائم لعالمها القديم وحنينها اليه حنينا تذرف فيه الدموع ، وما تزال تصبو اليه وتحن حتى تفارق الجسد وتعود الى عالمها : عالم الغيب والشهادة • وقد ألحت هذه المشاكل الفلسفية جميعا على أبى العلاء ورافقتها تأملات عميقة فى الحياة الانسانية جعلت منه فيلسوفا، وفلسفته على نحو ما يتضح فى ديوانه «اللزوميات» تقوم على الشك والتشاؤم والزهد فى متاع الحياة ، وهو يخوض بقارئه فى متاهات وأعماق من المعانى والأفكار الدقيقة • ولعل فى ذلك كله ما يدل على أن ما يقال من فقر تراثنا الشعرى فى المعانى الانسانية انما يقال عفوا وسهوا دون تحقيق أو تمحيص •

نظرة عامة :

والحق أن تراثنا الشعرى زاخر بالمعانى الانسانية والنفسية والاجتماعية والتاريخية، وهو يحيط احاطة كاملة بمقومات أسلافنا القومية وبمثلهم العليا السامية التى صانت أمتنا العربية من جيل الى جيل وأكسبتها شخصيتها العظيمة الخالدة على مدار الزمن • وهو يصور ذلك كله فى حرارة وحماسة ، يصور كل ما أحس أجدادنا وكل ما فكروا وكيف عاشوا عصورهم وكيف أدوا دورهم فى ازدهار الحضارة الانسانية • وفى رأيى أن الغلط فى فهم هذا التراث وتقويمه انما يأتى من أن كثرته لا تزال حتى الآن غير مدروسة ، بل أيضا غير منشورة ، وانه لخليق بنا أن ننفق كل ما نستطيع من قوة وجهد فى نشر دواوينه ونصوصه وفى دراسته دراسة جادة صادقة ، حتى نستكشفه بجميع خصائصه ومعانيه ، وحتى يكون تقويمنا له عن فهم صحيح سليم وبحث محكم قويم •



في القرنين التاسع عشر والعشرين

بقلم الدكتور يوسف عز الدين

يزور القاهرة حاليا الاستاذ الاديب الشاعر الدكتور يوسف عز الدين أمين عام المجمع العراقى وأمين عام جمعية المؤلفين والكتاب العراقيين وذلك بدعوة من معهد الدراسات العربية العالية . وقد تفضل سيادته بموافاة المجلة بهذا المقال تلبية لدعوتها :

الادب العربى فى العراق مجهول جهلا تاما ، فلا يعرف عنه غير العراقيين الا نتفا متناقضة ، وأمورا سطحية بعيدة عن الادب نفسه ، وقد تجلى ذلك لى واضحا عندما القيت المحاضرات فى معهد الدراسات العربية العالية فى القاهرة ، فقد كنت أسمع أسئلة غريبة كل الغرابة من طلابى مع أنهم من خريجى دار العلوم وكلية الآداب ، كما سمعت من قبل من كثير من الادباء الذين لى صلات خاصة بهم ، فوجدت من المفيد ان اقدم فكرة سريعة عن الشعر العربى فى العراق خلال القرن التاسع عشر والقرن العشرين .

والملاحظ أن تيارات الادب واتجاهات الفكر العربى فى العراق عميقة الجذور ولها صلات بالشعر العربى القديم ولم تنقطع هذه الصلات رغم ما مر بالعراق من أحداث قلصت ظل الادب العربى واللغة العربية .. بيد أن هذين القرنين أثرا أثرا واضح المعالم يمكن ان نجده فى آثار الشعراء والادباء بسهولة ويسر وبوضوح تام .

وقد امتاز التيار الادبى فى العراق فى القرن التاسع عشر بوحدة الثقافة العامة والمعرفة الادبية ، فجميع الأدباء من طلاب المساجدوالمعاهد الدينية ،وقد تأثروا باتجاهات تكاد تكون موحدة فقلما نجد اختلافا واضحا الا فى الثقافة الاصلية المتمثلة فى قابلية استيعاب الرأى والعلم وانتاجه مع بروز تجربة الاديب والاحاسيس الفردية والعواطف الشخصية لكل أديب على انفراد .

غير أن الادباء فى مصر يختلفون عن أدباء العرب باختلاف مصادر الثقافة التى تتفاوت تفاوتا كبيرا . فمن الشعراء من بدأ دراسته فى مصر ثم أتمها فى الغرب واحتك بمعارفه وعلومه وآدابه لا سيما الآداب الفرنسية ، ومنهم من تأثر بدراسة الآستانة واحداثها وبعضهم بقى على دراسته فى الازهر ، ومن دراسة أدب محمود سامى البارودى واسماعيل صبرى وعبد الله فكرى واخيرا احمد شوقى وحافظ ابراهيم ومحرم وعبد المطلب نجد الفرق واضحا بالمقارنة بين انتاج كل اديب واديب .

واذا ما درسنا ثقافة شعراء العراق الاولى مثل عبد الغفار الاخرس وعبد الباقى العمرى وحيدر الحلى ومحمد سعيد الحبوبى لا نجدها تختلف فى اصولها عن ثقافة اى شاعر او كاتب فى عصرهم مثل محمود شكرى الالوسى وحسين العشارى وغيرهما ، ولكن الاختلاف ظهر واضحا بعد ذلك بين معروف الرصافى والزهاوى وبين جواد الشبيبى ومحمد على اليعقوبى والزهاوى فى القوة والجزالة مما لم نكن نجد مثل هذا الوضوح فى شعراء القرن التاسع عشر وأدبائه فقد تأثر شعراء القرن العشرين بالتيارات الجديدة والافكار الحديثة التى وصلت العراق بوساطة مصر والآستانة .

ويظهر اثر التيارين الادبى والفكرى فى القرن التاسع عشر فى العراق جليا فقد كانا يستمدان أصولهما من أربعة منابع وجهت الرأى العام وأثرت فى الادب طوال هذا القرن .

وأول هذه المنابع التى تركت أثرها فى الادب هو الدين ، فقد وسم الشعر بتعاليمه وآرائه ، فقد كان الشاعر المؤمن القلق الحائر الذى أضناه الفقر وأمضه المرض يجد الراحة النفسية والاطمئنان الروحى فى مدح الرسول والتغنى بفضائله السامية وأخلاقه العالية ليخلص من واقعه المر المؤلم ، فقد قال حسن البزاز (١) :

واذا نابك خطب لذ به	تلقه حصنا لمن فيه تحامى
ياغياث الخلق واغوث الذى	لم يزل نائله يجرى اركاما
وملاذ المرتجى ان أوشكت	حادثات الدهرتبدى لى خصاما
كن مجيرى من أذى الدهر فقد	جردت أيديه للبغى حساما (٢)

ولا تكاد تجد شاعرا من شعراء هذا العصر فى العراق الا ومدح النبى (ص) مثل عبد الباقى العمرى (٣) ومحمد سعيد السويدى (٤) وعلى الالوسى (٥) وعثمان الجليلى (٦) وعبدالوهاب النقشبندى (٧) ومحمد أمين السويدى (٨) وعبد الغفار الاخرس (٩) ونعمان الالوسى (١٠) ومحمود شكرى الالوسى (١١) .

وقد سار الشعراء على خطو الشعراء الذين مدحوا الرسول وقلدوهم تقليدا أعمى فى الالفاظ والافكار فذكروا فى شعرهم (صبا نجد) و (رامة) و (آرام اللقا) و (الغضا) و (ثنيات اللوى) تلك الاماكن التى وردت فى الشعر العربى الذى مدح الرسول رغم أن الشاعر كان يسكن الموصل الموغلة فى الحضارة الا أنه كان يلذ له ان يتنسم الانسام البدوية التى تعبق من الجزيرة العربية ويتغنى بشذاها كما عاش أخوه الشاعر العربى الذى مدح الرسول لكن هذا التقليد لم يرفعه الى مستواه الفنى ولم يسعفه لفظه مجاراة جزالته وسبكه (١٢) .

(١) تلاحظ ترجمته فى العقود الجوهرية ص ٢٧ .
(٢) ديوانه مطبوع مع ديوان محمد شيت جمو برد ص ٣٦ .
(٣) الترياق الفاروقى ص ٨٣ وص ٧ .
(٤) لاحظ ترجمته فى المسك الاذفر ص ٧١ ومجموعة تراجم علماء بغداد (مخطوط) .
(٥) المسك الاذفر ص ٧٤ مع الترجمة .
(٦) الحجة على من زاد على ابن الحجة ص ٥ .
(٧) نسخة خطية بمكتبة الآثار ضمن مجموعة انستاس الكرملى .
(٨) مجلة لغة العرب مجلد خ ٢ ص ٤٣٥ .
(٩) ديوان الطراز الانفس .
(١٠) المسك الاذفر ص ٥١ وأعلام العراق ص ٥٧ .
(١١) أعلام العراق ص ٢١ .
(١٢) الشعر العراقى فى القرن التاسع عشر ص ١٠١ .

وقد حاول الشعراء محاربة الطغيان والتمرد على السلطات الحاكمة في مدحهم الامام الحسين فهم يرثونه ويمدحون مواهبه واباءه ومحاربته للظلم وثورته على الاستبداد تنفيسا عما في نفوسهم من ألم نتيجة السياسة الخاطئة التي كان يسير عليها العثمانيون .

ومن شعراء هذا الميدان جعفر الحلي (١) وحيدر الحلي (٢) ومحسن الخضري (٣) وابن كمونة (٤) وصالح القزويني (٥) وراضي القزويني (٦) والطباطبائي (٧) وعبد الباقي العمري (٨) وغيرهم من شعراء هذا العصر ، وفي شعرهم رسموا لنا الصفات التي يجب أن يكون عليها قادة السياسة وأصحاب السلطة مقتدين بآل النبي من حلم واتزان وشجاعة ، فقال حيدر الحلي :

فهم الاطواد حلما وحجى   والضبا والاسد غربا وصيالا
ولهم كل طموح لا يرى   خد جبار الوغى الا نعالا
ان دعوا خفوا الى داعي الوغى   واذا النادي احتبى كانوا ثقالا (٩)

وقد امتاز هذا الشعر بصدق العاطفة ورقة الاسلوب وقوة السبك .

●

أما المنبع الثاني الذي اعتمد عليه الشعر وظهر أثره فيه فهو المديح بانواعه وكان يقدم للسلطان العثماني وولاة بغداد والبصرة والموصل وللموظفين كبارهم وصغارهم وهو شعر طفح بالذل والاستجداء واتسم بالهوان ولا عجب فقد تردت المثل العليا وانهارت القيم الاخلاقية وسيطر الخوف والرعب على الناس خوفا من أذى الوالي الذي كان يملك كل شيء حتى قتل الناس ، وقد كان الشاعر أداة زينة للمجلس وفي كل حكم دكتاتوري فردي تشل مهمة الاديب ويصبح آلة تسيرها الدولة يفقد انسانيته بعدها ، ومن الشعراء الذين ساهموا في المديح عبد الباقي العمري (١٠) وعبد الغني الخضري (١١) وعبد الغفار الاخرس (١٢) وعثمان بن سند (١٣) وعبد الجليل البصري (١٤) وجعفر الحلي (١٥) وصالح التميمي (١٦) واحمد عزة الفاروقي (١٧) والطباطبائي (١٨) ومحمد أمين العمري (١٩) وغيرهم من الشعراء الذين حفل بهم هذا العصر (٢٠) .

فقد قال عبد الغفار الاخرس في مدح كاتب العربية في البصرة عبد القادر :

يصيب الحيا من صوبه مثل سيبه   كأن علم الغيث الندى فتعلما
اذا جئته مسترفدا رفد فضله   غدوت اذن في ماله متحكما
وردت نداه ظامئا غير انني   وردت لديه البحر والبحر قد طما (٢١)

وقال التميمي في مدح داود باشا :

لبثت زمانا أريد الوصول   الى حضرة فضلها مستطير
لاحظى بتقبيل أذيال من   له في أريج المعاني عبير (٢٢)

●

ولم يخل الشعر العراقي من شعر المناسبات الذي وجدناه في جميع الشعر العربي الذي عاش في مثل هذه البيئة الفارغة في وصف الخمر وكاساتها والندمان ومجالسهم ووصف الغلمان وجمال وجوههم ونظر بعض المشكلات النحوية والادبية والمناظرات الشعرية وزفاف الاصدقاء وعقد القران وخروج العذار واستجداء الدجاج وهجاء النارجيلة وطلب الفليون ووصف الشمعة والمنديل وغير ذلك من الموضوعات الفردية التافهة ويكاد يجمع الشعراء الذين مر ذكرهم وأسماء دواوينهم في المشاركة في أكثر هذه الاغراض ، ومن الطريف أن ينظم القزويني قصيدة طويلة يصف بها دجاجة لأنها هدية فقد قال :

لم يمش كدرى القطا مشيها   الى ورود الماء في بارح
كلا ولا البط الى ورده   غداة يمشي مشية المادح
لم يروها النيل ولم تغذها   علاته في الزمن السامح
لو بعتها في ملك مصر وما   وراءه ما كنت بالرابح

وهذا هو الجو الذي ذكره الجبرتي وجاء بأمثلة من شعر عصره ، فكان الشعر أداة للمصالح الفردية بعيدا عن المجتمع وآلامه (٢٣) .

●

ومع كل ما تقدم فقد كانت ومضات تومض بين الشعراء نجدها بعيدة عن هذه الاغراض نجد فيها شعور الشاعر الصحيح الذي يسكن في أعماق روحه تظهر تارة بالتغني بالعرب وأمجادهم

(١) ديوان حيدر الحلي في أكثر من موضع .
(٢) سحر بابل في كثير من مواضعه .
(٣) ديوان الخضري ص ٢٦ .
(٤) ديوان ابن كمونة ص ٣ وغيرها .
(٥) توجد نسخة خطية لشعر الشاعر في مكتبة الآثار في بغداد قسم المخطوطات اسمها « الدرر الفردية » .
(٦) يلاحظ « قصائد غردية » وهي والمجموعة السابقة في مجلد واحد .
(٧) ديوان الطباطبائي فيه أكثر من قصيدة .
(٨) يلاحظ « الترياق الفاروقي » من أوله حتى ص ٦٠ .
(٩) الشعر العراقي في القرن التاسع عشر ص ١١٦ .
(١٠) الترياق الفاروقي ص ٤٣٠ و٣٨٥ و٣٢٢ و٢٨٣ وغيرها من الصفحات .
(١١) الخضري ، ص ١١٠ .
(١٢) الطراز الانفس ٣٨٨ و٢٢٨ و٥٩ و ١٧١ و٢٤٩ وغيرها من صفحات الديوان ، كما يراجع مخطوطة شعر الاخرس في أكثر صفحات الكتاب .
(١٣) يلاحظ مخطوطة مطالع السعود الضخمة فكلها مديح في داود باشا على الاكثر .
(١٤) سحر بابل ص ٤٠٧ .
(١٥) قصيدة في الدولة العثمانية ص ٦ ويلاحظ ديوانه .
(١٦) ديوان التميمي ص ١٤٣ و٢١ و ١٠٠ و١٤ و ٤٦ و١٣٠ و١١٠ وغيرها من الصفحات .
(١٧) ديوان أحمد عزة الفاروقي المخطوط يطفح بالمديح ولم يطبع نسخة منه في المجمع العلمي العراقي وعندي .
(١٨) يلاحظ ديوان الطباطبائي ص ١٨٩ .
(١٩) تاريخ الموصل ص ٢٣٢ جـ ٢ ونشوة الشمول ص ٤٨ ترجمته .
(٢٠) يلاحظ الشعر العراقي في القرن التاسع عشر الباب الثاني ص ٢٧ الى نهاية الفصل .
(٢١) مخطوط شعر الأخرس .
(٢٢) ديوان التميمي ص ٤٦ .
(٢٣) يراجع الشعر العراقي في القرن التاسع عشر ص ١٨٩ وما بعدها .

وقادتهم ، وبذكر فتوحهم للعالم ، وبعد الفخر يعكف الشاعر على نفسه ويأسف أشد الاسف لأن شعره ينظم فى غير العرب ولاناس لا يعرفون العربية ، ويصف ما آلت اليه حالة العرب من تاخر وانحطاط وكيف أصبحوا محكومين بعد أن كانوا حاكمين .

هذه الومضات كانت تفطى أكراما للدولة العثمانية المسلمة فيكبت الشعراء احاسيسهم القومية ونزعاتهم الوطنية فى كثير من الاحوال لكن سوء المعاملة كانت تجبر بعضهم الى ان يجأر بالشكوى فيقول محمد الفلامى :

يا ليتنا متنا قبيـــل الاذى   وقبل هذا الذل والمسكنة (١)

ومن هؤلاء الشعراء الذين كانت تجيش نفوسهم بهذه الرغبات عبد الغفار الاخرس (٢) وعبد الحميد الشاوى (٣) وعبد الغنى الجميل (٤) وعبد البـاقى العمرى (٥) وجواد الشبيبى (٦) والقزوينى (٧) وغيرهم من الشعراء ، فقد قال الاخرس :

أســـفا على أيام عز تنقضى   كدرا وتذهب بالمنى تأميـــلا
وبنات أفكار لنا عربيـــــة   لا يرتضين سوى الكرام بعولا
لا تعذلينى يا أميم على النوى   فلقد عزمت عن العراق رحيلا
ما بين قومك من اذا أملتـــه   الفيت ثمة نائلا ومنيـــلا (٨)

وهذا التيار العربى أثر تأثيرا واضحا فى الولاة أنفسهم سواء فى العراق أو فى مصر فقد حاول محمد على باشا أن يكون دولة عربية وانضم ولده الى العرب وكذلك صنع داود باشـا الذى بذل جهدا فى هـــذا الصدد بيد أن الاقدار لم تكن مواتية (٩) ويجب أن نقول أن هذا التيار لم يكن اجتماعيا انما كان يتردد عند بعض الادباء والمفكرين شأن كل دعوة جديدة .

وقد بقيت الدعوة الى القومية العربية دعوة غامضة المعالم وكان هدفها أن تتقدم البلاد العربية وتنهض من تاخرها ، حتى أعلن الدستور العثمانى سنة ١٩٠٨ وانتشرت الجرائد والمجلات العربية وأخذت تبلور هذه الفكرة ثم دعت لها صراحة عندما احتك رجال الاتحاد والترقى بالعرب .

وقد استفاد الاديب العربى فى العراق من جميع التجارب الفكرية التى مرت على مصر بعد حملة نابليون وخاصـــة دور البعث الجديد فى اللغة العربية الذى قام به محمود سـامى البارودى واسماعيل صبرى فتأثر بالجرائد والمجلات التى كانت تصل الى العراق والتى كانت تعتبر ثورة فى الفكر والادب ولا يقدر المتزمتون على قراءتها علنا .

(١) شمامة العنبر ص ١٠٢ .
(٢) ديوان الاخرس ٤٧١ وغرائب الاغتراب ٢١٩و٢٧٢و٤٣٨ وغيرها .
(٣) والشعر العراقى فى القرن التاسع عشر ص ١٦٣ و١٧١ و١٧٣ وغيرها من صفحاته .
(٤) غرائب الاغتراب ص ٢١١ و٢١٩ ، الشعر العراقى فى القرن التاسع عشر ١٨٤ وغيرها من الصفحات .
(٥) الترياق الفاروقى ص ٢٨٨ .
(٦) دمية النصر فى شعراء العصر وديوانه المخطوط .
(٧) ديوان القزوينى ص ٢٢٠ و٢٢١ .
(٨) ديوان الاخرس ص ٤٣٨ .
(٩) الشعر العراقى فى القرن التاسع عشر ص ١٧ وداود باشا .

لذلك نجد الشعر العربى فى العراق ينشر مع الشعر فى مصر فى الجرائد العربية كالهـــلال والمقتبس والمؤيد والمقطم والمقتطف فوجدنا شعر حافظ ابراهيم وأحمد شوقى وخليل مطران مع شـــعر جميل صدقى الزهاوى ومعروف عبد الغنى الرصافى وكاظم الدجيلى ومحمـــد رضـــا الشبيبى وخيرى الهنداوى وغيرهم من شعراء العراق .

ويظهر أثر البعث الجديد فى شعر العراق فاذا قرأنا شعر هؤلاء فى أول حيـــاتهم الادبيـــة لوجدناه يعنى عناية كبيرة بالمحسنات اللفظية والبيانية أكثر من عنايتهم بالمعنى وما كان يختلف عن شعر القرن التاسع عشر ولكنه انساب مع التيـــار الجديد فاعتنى بالمعانى والموضوعات الاجتماعية والسياسية التى كان الشعراء يعيشون فيها والتزم البساطة فى التعبير والسهولة فى الاسلوب .. فجمع بين فترتين من فترات مصر فترة الجبرتى المتزمتة المقيدة وفترة ثورة عرابى التى بدأت تسرى فيها تيارات التجديد واليسر ، وكانت الفائدة أن اختصر فترة التقليد التى طالت فى مصر .

وبالرغم مما طرأ على الشعر العربى من تيارات جديدة وخاصة التيار القومى فقد بقيت أصوله تستمد من الدين منابعه لأن الشاعر العربى كان يعتبر الدين الاسلامى جزءا من القومية العربية وقاعدة من قواعدها المهمة ، فقد دعا الى اصلاح شأن العرب ورفع مكانتهم وتقدمهم ضمن الاطار الاســلامى لانه كان يخشى من سيطرة الغرب ونفوذه فى بلاده .

وكان أثر هذا الوعى الاسلامى العربى أن تغنى كل الشعراء بالقومية العربية فقد كان الرصافى يغضب اذا أخرج من دائرة العرب واندفع الزهاوى فى تأييد الوحدة العربيـــة والتغنى بالقومية مع أن الشاعرين ليسا من العرب نسبا وبذلك ثبت أن الانسان هو ابن فكرته التى يسعى لها ويتمنى أن يحققها ، فقد قال معروف عبد الغنى الرصافى :

ونحن العرب نابى غير عـــز   ونطمح فى الحياة الى السموك
ويوم الروع نتنظم المنـايا
ولم تكن السيوف سوى السلوك (١)

وديوان شعره حافل بالتغنى بالعرب لأن الشاعر كان شاعر العرب الذى بذل بصدق كل طاقته فى سبيل نصرتهم وعزهم فقد قال :

عهدتك شاعر العرب المجيـدا   لماذا لا تطارحنا النشيدا (٢)

ويخـاطب أهل مصر فيقـول فى قصيدته (ميتـة البطل الاكبر) :

يا أهل مصر وأنتم مثلنا عرب   ما قلتم عندما أعلمتم الخبرا

وعنـــدما أعلنت الحـــرب العظمى الاولى كان العرب أول المسارعين لنجدة الدولة العثمانية ووقف شعراؤهم شـــعرهم وأدبهم على الذب عنها وحمايتها والدفاع عنها فقد سرت هذه

(١) ديوان الرصافى ص ٣٢١ .
(٢) ديوان الرصافى ص ٣٤ .



الروح فى شعر الرصافى (١) وكاظم آل نوح (٢) وعبد الرحمن البناء (٣) ومحمد على اليعقوبى (٤) ومحمد مهدى البصير (٥) والزهاوى (٦) ومحمد حسن أبو المحاسن (٧) وساهم الشعراء فى بث الحماسة بين الناس خلال معارك العراق ، ونظم الشعراء وكتب الادباء فى هذا السبيل (٨) وعندما احتل الانكليز العراق بقى قسم منهم على الولاء للدولة العثمانية ومن كان منهم مع الاحتلال لم ينشر شعره بتوقيع صريح (٩) .

وقد بقى الشعر أداة من أدوات الحماسة وحث الناس على الثورة والجهاد وبقيت قواعده اسلامية رغم أن التيار القومى بدأ قويا بعد الاحتلال البريطانى فقد اتخذ الادباء أيام الجمع والاعياد الدينية سببا للحملة على الاحتلال البريطانى وكان الادب عامة والشعر خاصة ألحانا وطنية صافية الرنين رقيقة الاسلوب سهلة المعانى لتهز المشاعر وتثير العواطف فلا نعجب أن نجد شعر هذه الفترة مسابقة من مسابقات خدمة الوطن ونصرته ضد المحتل . ولكنه فى الاكثر كان بعيدا عن الروح الفنية يروع سماعه وتثير تلاوته ولكنه ينسى عندما تذهب المناسبة كما هو الحال فى شعر حافظ ابراهيم وشعراء مصر فى فترة الاحتلال .

وشعراء هذه الفترة كثيرون منهم محمد مهدى البصير ومحمد رضا الصافى ومحمد الباقر الحلى وناجى القشطينى وعبد الكريم العلاف وعيسى عبد القادر وأحمد الصافى النجفى وعبد الرزاق الهاشمى ومحمد حبيب العبيدى ومهدى الجواهرى وحسن الجواهرى وخيرى الهنداوى وعبد الرحمن البناء ومصطفى جواد وغيرهم كثير مما لا يمكن حصره فى هذا الفصل (١٠) وممن لهم السبق فى هذه الثورة محمد مهدى البصير .

ففى شعره سجل واضح للثورة فقد قال :

أن ضاق يا وطنى على فضاكا ... فلتتسع بى للامام خطاكا
بعثت ثراك دمى فان انا خنتها ... فلتنبذنى ان ثويت ثراكا

وهى من القصائد التى ألقيت فى الثورة وألقاها فى جامع الاحمدية ومنها :

كذبتك أقطاب السياسة عهدها ... فلتضمنن لك الحياة ضياكا
أفيطلبون لك الرعاية ضلة ... ما كان أقصرهم وما احجاكا
ويؤملون لك المعونة باللهى ... ما كان أفقرهم وما أغناكا
لو أنصفوك لحرروك لأنهم ... ربحوا قضيتهم بظل لواكا (١١)

(١) مجلة العالم الاسلامى الاستانة ٩ نوفمبر ١٩١٦ .
(٢) جريدة صدى الاسلام العدد ١٥٨ السنة الاولى ١٣٣٤ .
(٣) المصدر السابق العدد ٢١٥ .
(٤) المصدر السابق ١٧٢ .
(٥) المصدر نفسه ١٨٣ .
(٦) المصدر السابق ٢٦٤ .
(٧) المصدر السابق السنة الثانية ٢١١ .
(٨) يلاحظ الشعر العراقى الحديث من ص ٨٣ ـ ١١٤ .
(٩) المصدر السابق ١١٥ ـ ١٣١ .
(١٠) بحث مفصل فى الشعر العراقى الحديث من ص ١٣٧ حتى ١٧٨ .
(١١) الأدب العصرى ص ٩٧ جـ ٢ .

خسرت الثورة العراقية سنة ١٩٢٠ ولم تصمد أمام معدات بريطانيا ولكنها ربحت اليقظة الفكرية وايحاء روح الجلاد ضد البريطانيين وأخذت الروح الاسلامية البحتة تختفى وتظهر الروح القومية وعليها مسحة اسلامية .

كان خسران الثورة الحربى مدعاة لبث روح السخط والتمرد بين أفراد الشعب فبدأ الكفاح مريرا ضد قوات الاحتلال ونظامها وقد حاول الاحتلال أن يخدر الشعب فالف حكومة أسماها وطنية تأتمر بأمره ولا تخرج عن طاعته كما أسس مجلس أمة فيه النواب والاعيان من أبناء العراق ولكن الامر لم يخدع الوطنيين ففضحوا هذه الاساليب .

وقد عبر الشعر عن هذه الفترة أصدق تعبير فكان خير سجل لهذه الفترة ١٩٢٠/١٩٣٠ وكانت من أخصب فترات التاريخ الادبى الحديث ..

وقد كان اجماعا منقطع النظير ضد الاحتلال لم ترفع كلمة واحدة ضد هذا الاجماع اذ عم التبرم والرغبة فى اعادة الكرامة بالاستقلال واعادة المجد العربى والقوة العربية والتفاخر بالعرب وبالماضى المجيد وبدا الشعراء يرسمون صورا من أزهى العصور العربية ويقارنون فى هذه الصور بين العهدين ويبعثون الامل الباسم فى نفوس الشعب بعد أن تسربت عوامل الخيبة واليأس بعد الثورة فى النفوس فقد قال محمد حسن أبو المحاسن مفاخرا بالعرب :

بقومى أسمو رافيا شرف العلا ... واسطو بهم يوم الوغى وأصول
هم القوم أما عزهم فمشيد ... تليد وأما مجدهم فاثيل

وليعيد الى النفوس التفاؤل والعزيمة يذكر السجايا العالية والخلال الشماء بقوله :

شمائل كالروض الاريض تضوعت ... بطيب شذاه شمال وقبول
كرام يقيلون العثار وللردى ... بظل عواليهم ذرى ومقيل
لهم جبل راسى الجوانح راسخ ... وظل لمن يأوى اليه ظليل
فلا العهد منقوض ولا الوعد مخلف ... ولا الجار مخفور الذمام ذليل (١)

وشعراء هذا التيار كثيرون فلا نجد شاعرا الا نحا هذا النحو وسار فى هذا السبيل ولم يكتف الشعراء باعادة الثقة الى النفوس انما هاجموا الاستعمار والبرلمان والوزراء والملك فيصل الاول ومن أمثلة هذا قول محمد باقر الشبيبى :

قالوا استقلت فى البلاد حكومة ... فضحكت اذ قالوا ولم يتاكدوا
الحكم حكمهم بغير منازع ... والامر مصدره هم والمورد
المستشار هو الذى شرب الطلا ... فعلام يا هذا الوزير تعربد ؟

وقد قال معروف الرصافى يصف هذه المظاهر الخلابة الكاذبة :

علم ودستور ومجلس أمة ... كل عن المعنى الصحيح محرف
أسماء ليس لنا سوى ألفاظها ... أما معانيها فليست تعرف
من يقرأ الدستور يعلم أنه ... وفقا لصك الانتداب مصنف
من ينظر العلم المرفرف يلفه ... فى عز غير بنى البلاد يرفرف
من يأت مجلسنا يصدق أنه ... لمراد غير الناخبين مؤلف

(١) تراجع جرائد هذه الفترة مثل المفيد والعراق ولسان العرب والنهضة العراقية والعاصمة والاستقلال والبلاد وشط العرب والفلاح والامل وغيرها من منشورات هذه الفترة .

من يأت مطرد الوزارة يلفهـا بقيود أهل الاستشارة يرسف (١)
وقد ساهم عدد كبير من شعراء العراق فى هذه السخرية منهم محمـد حبيب العبيـدى (٢) ومحمود الملاح (٣) وعلى الخطيب (٤) ومحمد مهدى البصير (٥) ومحمد صالح بحـر العلوم (٦) .

وقد كان للاحتلال أثر عميق فى بعث الحماسة وتفتح آفاق الشعب ويقظة الرأى العام فقد شاهد الشعب الاستعمار بصورة مباشرة فدعاه الى الاصرار على الجهاد والمقاومة وانضم الادباء الى الشعب ونزلوا الى مشكلاته يسجلونها ويحاولون خلق جيل مشبع بالروح القوية والعزة الجبارة ..

●

وقد أولى الادباء المشكلة السياسية أكثر وقتهم لأنها كانت تهددهم مباشرة ولأنها شىء جديد فى حياتهم ، وكانت المشكلات الاجتماعية بالمنزلة الثانية لأنها شىء ألفوه وشبوا عليه حتى بدأت هذه المشكلات تعالج فى مصر وتأثرت الآراء العراقية فيها ، فبعد قاسم أمين وجدنا مشكلة المرأة تتخـذ طريقها للبحث وأخذ المفكرون يدعون لتحرير المرأة ومساواتها بالرجل وتعليمها ، وقد قوبلت هذه الدعوة بالصد العنيف ، وقد كان الحجابيون يرون فى خروج المرأة من بيتها ومساهمتها فى الاعمال العامة خطرا يهدد الكيان الاجتماعى والخلق العـام لذلك كانت مهمة دعاة السفور صعبة اذ اهتز لها المجتمع كله .

ومن أبرز الادباء الذين ناصروا المرأة الرصـافى والزهاوى وخيرى الهنداوى ، ووقف ضد السفور عبد الحسين الازرى وجواد الشبيبى وكان دعاة السفور يطلبون الاصلاح بعنف وقوة ويتلخص رأى دعاة السفور بقول الزهاوى :

قال : هل بالسفور نفع يرجى	قلت : خير من الحجاب السفور
انما فى الحجاب شل لشعب	وخفاء وفى السفور ظهـور
كيف يسمو الى الحضارة شعب	منه نصف عن نصفه مستور (٧)

ويمثل دعاة الحجاب محمد جواد الشبيبى فى قوله :

تلك الوجوه هى الرياض بها ازدهت	للنـاظرين شـقائق الوجنات
كانت تكتم بالبراقع خفيـة	من أن تمس حصانة الخفرات
واليوم فتحها الصبا فتساقطت	بعواطف الالحاظ والقبـلات
صونى جمالك بالبراقع أنهـا	ستر الحسان ومظهر الحسنات

●

والمشكلة الاجتماعية الثانية التى ظهرت فى الشعر العراقى فى هذا العصر هى مشكلة الاقطاع فقد استأثر شيخ الاقطاع بكد الفلاح وعمل على تحويله من مزارع له حق فى الارض الى أجير يعمل من أجله وقد كان نفوذ الشيخ الاقطاعى كبيرا ، اذ ساعد الاحتلال على سيادة نفوذه وبسط جاهه على الفلاحين ولم يكن فى البلد قانون يحميه ويذود عنه لأن جهاز الدولة قد سيطر عليه شيوخ القبائل لأن منهم الوزراء والنواب والاعيان وأصحاب النفوذ فجرت على البلاد ويلات كان أصغرها الهجرة المتزايدة الى المدن وترك الارض دون زراعة وقد ساهم كثير من الشعراء فى وصف حالة الفلاح المتردية ومنهم أحمد الصافى النجفى ومحمد صالح بحر العلوم ومحمد مهدى الجواهرى ومحمود الحبوبى ومحمد رضـا المظفرى ومحمـد جواد السودانى وغيرهم من الشعراء (١) .

وما زالت قصيدة أحمـد الصافى النجفى الصورة الخالدة للفلاح التى يقول فيها :

لك فى الصباح على عنائك غدوة	وعلى الطوى لك فى المساء رواح
هذى الجراح براحتيك عميقة	ونظيرها لك فى الفؤاد جراح
فى الليل بيتك مثل دهرك مظلم	ما فيه لا شمع ولا مصـباح
فيخر سقفك ان همت عين السما	ويطير كوخك ان تهب رياح

وتقابل مشكلة الفلاح فى الريف العراقى مشـكلة الفقر فى حضره اذ اهتم شعراء المدن فى المأساة ونظموا صورا انسانية خالدة وخاصة أن أكثر شعراء العراق من هذه الطبقة وقد نظم الرصافى جزءا كبيرا من شعره فى الفقر ومآسيه ودعا الاغنياء الى العطف على المساكين والارامل واليتامى وخوفهم من غضب الله كما أشاد بالمحسنين وكان يستدر العطف برواية يرويهـا أو حكاية رآها ينظمها بصورة هادئة سهلة ولم يكن الرصافى وحده فى هذا الميدان انما نجد قصائد متنوعة لمحمد بهجـة الاثرى وكاظم الدجيلى وعلى الشرقى ومحمـد رضا الشبيبى ومحمود الحبوبى وغيرهم من شعراء العراق (٢) .

●

كما عنى الشعراء بالتعليم ودعوا اليه وشجعوه بالمساهمة فى حفلات معاهد التعليم والمدارس ودواوينهم خير شاهد رغم قلة ما نظم فيه .

●

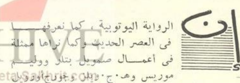
هذه أهم التيارات التى كانت فى العراق حتى سنة ١٩٣٩ وقد أكدت على الشعر لأن الكثرة الكاثرة تمثلت التيارات فيـه ولأن النثر لم ينضج النضوج الشعرى . وما زال الشعر ينمو فى العراق رغم ظهور تيارات فكرية جديدة وتأثر بعد الحرب العالمية الثانية بآراء متباينة فأخذت القصة تخطو نحو الامام والمقالة تتركز فى أغراضها ، ورغم تعثر المسرحية فقـد ظهرت بعض المسرحيات شعرية كانت أم نثرية .

ولعل أهم مظهر غالب على الادب هو السير على الاصـالة العربية مع التجديد فى المعانى والاخيلة .

(١) ديوان الرصافى ص ٤٥٣ .
(٢) جريدة البلاد العدد الصادر فى كانون الاول ١٩٢٩ .
(٣) جريدة النهضة العراقية العدد ٢٩٧ السنة الثانية ١٩٢٩ والعدد ٣٢٠ .
(٤) المصدر السابق ٣٠٤ .
(٥) جريدة العراق ٢٥٧١ السنة التاسعة ١٩٢٨ .
(٦) يراجع الشعر العراقى الحديث الفصل الثالث .
(٧) الاوشال ص ٣٣٥ .

(١) يراجع الشعر العراقى الحديث ص ٢٧٦ بصدد أسماء الشعراء وص ٢٦٧ الى آخر الفصل بصدد الامثلة .
(٢) الشعر العراقى الحديث ص ٢٨٦ بصـدد الاسماء والمصادر .

الرواية اليوتوبية في الأدب الإنجليزي الحديث



إن الرواية اليوتوبية ، كما نعرفها في العصر الحديث وكما نراها ممثلة في أعمال صمويل بتلر ووليم موريس وهـ . ج . ويلز وجورج اورويل وألدس هكسلي من مشاهير الكتاب الانجليز وفي أعمال ادوارد بيللامي الأمريكي وزامياتين الروسي لم تكن وليدة هذا العصر ، بل كان ازدهارها شبه المفاجيء في العصر الحديث نتيجة لعملية تطور دامت منذ أقدم العصور من ناحية ونتيجة لوجود المناخ الفكري الملائم لنجاحها وانتشارها من ناحية أخرى . ففكرة العالم المثالي أو الفردوس الأرضي أو اليوتوبيا كما صارت تسمى منذ صاغ توماس مور هذه الكلمة فكرة قديمة راودت خيال الانسان وتعلقت بها آماله منذ قديم الزمان ، وكانت تتخذ طابعا دينيا تارة ودنيويا تارة أخرى ، كما كان وصف العالم الخيالي يصاغ في قالب حوار حينا وقالب قصة حينا آخر . فقد استخدم أفلاطون مثلا الحوار في عرض وشرح نظريته في العالم المثالي ، أما توماس مور فقد اعتمد على الصورة الأدبية التي ينقلها الراوي عن طريق نقل ما رآه وسمعه في أثناء سفره وترحاله .

ولعل أهم ما يميز « يوتوبيا » توماس مور عن «جمهورية» أفلاطون أن الأول يقدم عالمه المثالي على أنه جزيرة حقيقية صادفها الراوي في أثناء رحلاته وتركت في نفسه أثرا قويا رأى أن ينقله الى صديق عزيز له وهذا بدوره ينقله الى القارىء ، بينما يقدم الثاني عرضا لفكرة مجردة لما يجب أن يكون عليه عالم المستقبل ، وهنا نرى أول مقومات القصة اليوتوبية التي تعتمد على التشويق والتجسيم والايحاء بأن العالم الذي يصفه الكاتب عالم واقعي ، أي على تقديم الأفكار السياسية والاجتماعية في صورة نظام فعلي عامل وبذلك يتخلص الكاتب الى حد بعيد من ثقل عملية الشرح والتفصيل التي لا مناص منها في أي عمل يعرض لفكرة العالم المثالي أو اليوتوبي .

وجدير بنا قبل أن نتابع بعض مراحل تطور هذا النوع من الكتابة ، أن نشير الى أصل كلمة « يوتوبيا » وما لها من مدلولات ، اذ يوضح لنا ذلك بعض صفات الرواية اليوتوبية كما نعرفها الآن . صاغ توماس مور (١٤٨٧ـ١٥٣٥) كلمة «يوتوبيا» utopia من كلمتين يونانيتين ، هما ou ومعناها لا ، و topos ومعناها مكان بحيث تعني الكلمتان معا اللامكان أو المكان الطيب ، فقد اختلف النقاد واللغويون في تحديد مدلول الجزء الأول من هذه الكلمة وهل المقصود بها اللاموجود ، أو الطيب أو المثالي . وقد انتهى البعض الى أنه بما أن العالم المثالي يكاد يكون فعلا عديم الوجود ، اذن فكلمة

بقلم الدكتوره
انجيل بطرس سمعان

يوتوبيا لابد أن تحوى المعنيين معا دون أن يخل أحدهما بالآخر . وقد أطلق توماس مور كلمة يوتوبيا على جزيرته الخيالية المثالية ولكن الكلمة قد شاع استعمالها بحيث أصبحت تستعمل لا كاسم علم فقط بل كاسم شيء أيضا للدلالة على العالم المثالي أو على الكتاب الذي يحوى صورة لعالم مثالي ، واشتقت منها في اللغات الأوربية الصفات والأفعال(١) والأسماء . غير أنه بازدياد استعمال هذه الكلمة قد أصبحت تطلق على صور مجتمعات خيالية بعيدة كل البعد عن المثالية .. والسائد الآن

(١) Utopia : Utopian utopist, utopism, to utopise

أنه يمكن استعمالها للدلالة على العالم الخيالى سواء المثالى أو المرغوب فيه أو العكس كما سنرى بالتفصيل .

●

وترجع أهمية يوتوبيا توماس مور من الناحية الأدبية الى أنها أرست قواعد الشكل العام لهذا النوع من الكتابة فأصبح تصوير العالم المثالى يتخذ شكل القصة التى تشبه بعض الشىء قصص الرحلات اطارها الخارجى ، وتحوى فى شكل صورة مجسمة عرضا جادا لبعض الآراء الفلسفية أو السياسية أو الاجتماعية بوجه خاص · اذ تبدأ عادة بوصف رحلة كثيرا ما تحفها المخاطر والصعوبات وتنتهى الى مكان بعيد غير معروف للعالم الخارجى يقضى فيه الزائر اليوتوبى وقتا من الزمن يتعرف فيه الى أهله ويدرس شئون حياتهم من عادات اجتماعية الى معتقدات دينية الى نظم حكومية مما يثير فى نفسه الاعجاب والاحترام ويدعوه الى التأمل والنظر من جديد فى شئون بلده هو ثم يعود الى وطنه ليخبر أهله بما رأى وسمع داعيا الى محاكاة ذلك العالم اليوتوبى أو الاستفادة من بعض نواحيه·

ذلك هو الشكل الذى اختاره توماس مور والذى أخذه عنه كثيرون ممن تبعوه من اليوتوبيين أو كتاب اليوتوبيا مثل توماس كامبانيللا فى كتابه « مدينة الشمس » وفرنسيس بيكون فى «أتلانتيا الجديدة» وفرانسوا رابليه فى «جارجانتوا وبانتاجرول» · ومن عوامل التطور فى هذا النوع من القصة أنه نظرا لتقدم الاكتشافات الجغرافية وصعوبة اختيار بقعة غير معروفة من الأرض يتخذها الكاتب اليوتوبى مسرحا لخياله ، فقد لجأ البعض الى بطن الأرض أو قاع البحر أو أحد الكواكب الأخرى متخذا منها مقرا لعالمه الجديد · ثم بدأ البعض الآخر فى التطلع الى المستقبل وتصوير ما يتخيلون أن يكون عليه العالم حينذاك ، بحيث أصبحت اليوتوبيا نبوءة أو يوتوبيا تنبؤية كما يصفها بعض النقاد · وكتب لويس سباستيان مرسييه أول يوتوبيا من هذا النوع فى النصف الثانى من القرن الثامن عشر وأطلق عليها « عام ٢٤٤٠ » ولكن هذا الاتجاه لم ينتشر وكسد الا فى القرن التاسع عشر ، وفى الثلث الأخير على وجه التحديد ·

كذلك فان المحاولات اليوتوبية التى كتبت قبل ذلك الوقت كانت محاولات متفرقة تفصل الواحدة منها عن الأخرى فترات من الزمن قد تطول أحيانا وتقصر أحيانا أخرى ، كما تختلف الواحدة عن الأخرى فى درجة جودتها الفنية أو تكامل عناصرها الأدبية وقوة تأثيرها · واستمر الحال كذلك الى بداية الثلث الأخير من القرن التاسع عشر حين ازدهر هذا النوع من الكتابة أزدهارا كبيرا ، وصدر من الروايات اليوتوبية التى اكتملت لها مقومات الرواية الأدبية عدد لم يسبق له مثيل فى الكثرة وفى سرعة التتابع · وبزت انجلترا غيرها من البلاد فى ذلك ، ولمع بعض كتابها اليوتوبيين وترجمت أعمالهم الى كثير من اللغات ، مثل بلور ليتتون وصمويل بتلر وهـ·ج·ويلز وجورج أورويل وألدس هكسلى ·

وهكذا انتشر هذا النوع من الكتابة حتى أصبح «مودة» أدبية جذبت لها أنظار القراء والنقاد على حد سواء ، وأصبح موضوع نقاش ودراسة فى الصحف والمجلات الأدبية ، فقد ثبت من البحث أنه قد ظهر فى انجلترا وحدها فى الحقبات الثلاث الأخيرة من القرن الماضى مالا يقل عن خمس وثلاثين رواية يوتوبية ، بينما كانت تمر قبل ذلك حقبات باكملها لا يظهر فيها يوتوبيا واحدة · ومما لاشك فيه أن النجاح الكبير الذى لاقته بعض الروايات اليوتوبية التى ظهرت فى بداية هذه الفترة من الناحية الأدبية ومن الناحية المادية مثل « **الجنس القادم** » لبلور ليتتون « **وايرون** » Erewhon لصمويل بتلر قد كان حافزا على تقليدها وزيادة العدد الصادر منها الا أن ذلك لايمكن أن يعتبر بحال من الأحوال السبب الأساسى لانتشار هذا النوع من الكتابة · فمن العلامات المميزة لهذه «المودة» الأدبية أنها لم تمت سريعا كما تنبأ لها بذلك بعض النقاد وكما هو مألوف فى حالة مثلها من « المودات » الأدبية ، بل على العكس من ذلك فقد استمرت فى الانتشار والتطور وازداد اهتمام الكتاب الجدى بشكلها الفنى ومحتواها الفكرى على حد سواء · وكان من نتائج نجاحها وقوة تأثيرها أن استخدمها بعض الكتاب والمفكرين فى شتى المواضيع والميادين ، فقد استخدمت على نطاق واسع فى الثمانينيات والتسعينيات للدعوة للاشتراكية أو القومية : Nationalism كما كان يفضل البعض تسميتها فى القارة الأمريكية ، واستخدمها هـ·ج· ويلز لتصوير بعض آثار الاكتشافات العلمية الحديثة ، فى مستقبل الانسانية ، كما استخدمها أمثال أورويل وهكسلى لنقد بعض اتجاهات المدنية الحديثة التى

رأوا فيها خطرا على القيم الانسانية ، كما لجأ اليها ناقد فنى ذو مكانة مثل هربرت ريد وأديب وباحث أدب مبرز مثل سى·اس· لويس لتصوير يوتوبيا شخصية بعيدة عن عالم المادة والعلم الحديث ·

●

فاذا بحثنا عن الأسباب الحقيقية لانتشار الرواية اليوتوبية فى العصر الحديث وجدناها فى المناخ الفكرى لهذا العصر · فمن الواضح أن فى استمرار هذه «المودة» دليلا قاطعا على ملاءمتها لروح العصر وصلاحيتها للتعبير عما يسوده من آمال ومخاوف متباينة لم يعرف لها العالم مثيلا من قبل · فمن المعروف تاريخيا أن الأعمال اليوتوبية تظهر عادة أو تزداد عددا فى فترات الأزمات أو فترات التغير والتطور · وبالرغم من أن العالم مستمر فى التطور منذ بداية التاريخ الانسانى الا أن سرعة هذا التطور قد ازدادت بشكل كبير (ومخيف فى نفس الوقت) منذ بداية الثورة الصناعية وما صحبها من تقدم علمى وتكنولوجى ، كان من الصعب مجاراته من الناحية الاجتماعية مثلا · هذا بالاضافة الى أن كثيرا من جوانب هذا التطور مثل التقدم العلمى والصناعى التى كان يرجى منها خير كثير قد أسىء استعمالها بحيث أصبحت مصدر خوف وقلق بدلا من أن تكون مصدر أمل وطمأنينة · فاستخدام الآلة مثلا فى بداية الثورة الصناعية بالرغم مما كان يبشر به من يسر ورخاء قد سبب كثيرا من البؤس والشقاء بين كثير من الطبقات العمالية ، كما شوه جمال كثير من المناطق الريفية التى انتشرت فيها المصانع والمراكز الصناعية الكبيرة · كذلك فان اكتشاف سر الذرة فى القرن الحالى قد أثار فى النفوس نشوة فرح وأمل لما يمكن أن تحققه هذه القوة الجبارة من منافع سلمية ولكن سرعان ما أصبحت هذه القوة سيفا مصلتا على رقبة العالم للهلاك والدمار ·

●

أما اذا حاولنا دراسة المناخ الفكرى فى انجلترا عن قرب وبشىء من التفصيل ، فاننا نجد عوامل الأمل والقلق التى تعبر عنها الرواية اليوتوبية الحديثة جنبا الى جنب طوال الفترة التى نحن بصدد دراستها والتى تمتد من ١٨٧١ وهى تاريخ ظهور أول مجموعة من الروايات اليوتوبية وأهمها «**الجنس القادم**» لبلور ليتون الى ١٩٤٩ وهى تاريخ ظهور اثنتين من أشهر هذه الروايات هما «**١٩٨٤**» لجورج اورويل ، « **القرد والجوهر** » لالدس هكسلى · فاذا ذهبنا قليلا الى الوراء للتعرف على بعض اسباب هذه الاحساسات وجدناها ممثلة فى الجو الفكرى وفى الحياة الاجتماعية والسياسية على السواء ·

أما من الناحية الفكرية فقد كان الاهتمام بالمستقبل الذى يميز الرواية اليوتوبية الحديثة من أهم سمات المناخ الفكرى للقرن الثامن عشر ، فكما يقول L. C. Becker « بالرغم من أن الشعور بالاكتفاء والرضا قد بدأ يحل محله عدم الرضا فى أواخر هذا القرن الا ان التفاؤل ظل قويا بل ربما قوى عن ذى قبل »(١) · ولكن هذا التفاؤل لم يعد قائما على الاكتفاء بالأمور كما هى بل أصبح تفاؤلا قائما على الأمل بالمستقبل ، دعامته الثقة بأن ما هو خطأ الآن سيصلح عما قريب · ولقد وجدت هذه الثقة دعامة قوية لها فى تقدم العلوم وخاصة فى فلسفة لوك · ونتيجة لذلك لم يعد الحلم اليوتوبى أو الرغبة فى تحقيق الكمال مجرد صورة أخرى لفكرة العصر الذهبى أو جنة عدن أو المدنية السماوية ولكنه أصبح صورة لما يمكن أن تكون عليه حياة الانسان على الأرض بل وأهم من ذلك فهى صورة لما يمكن أن يحققه الانسان بنفسه ·

ومما لاشك فيه أن هذه الثقة قد قويت فى القرن التاسع عشر نتيجة لنظرية دارون فى النشوء والارتقاء ونتيجة لتقدم العلوم بوجه عام · الا أنه من واجبنا أن نؤكد هنا أن هذا التغير فى الاتجاه اليوتوبى لم يكن كلية نتيجة لظهور هذه النظرية كما يعتقد بعض النقاد بل كان نتيجة لآراء فلاسفة القرن الثامن عشر الفرنسيين ، وان كانت هذه النظرية قد لعبت فعلا دورا كبيرا فى تغيير النظرة العامة للحياة · فمن المعروف أن فلاسفة القرن الثامن عشر كانوا بدون استثناء تقريبا يهتمون كثيرا بالتقدم : Progress ، وامكان الوصول الى الكمال Perfectibility ومصير الأجيال اللاحقة ·

فقد ظهرت أولى يوتوبيات المستقبل مثلا فى القرن الثامن عشر فقد وضع مرسييه عالمه المثالى « **العام الميلادى ٢٤٤٠** » على بعد ٧٠٠ سنة فى المستقبل ، وأطلق روستيف دى بريتون على قصته

---

(١) L. C. Becker, The Heavenly City of the Eighteenth-Century philosophers (New Heaven, 1933)
انظر طبعة (١٩٥٧) ص ١٣٧ — ١٣٨ ·

الساخرة «عام ٢٠٠٠» . أما فى الثلث الأخير من القرن التاسع عشر فقد أصبح هذا التطلع الى المستقبل هو الاتجاه السائد فى الرواية اليوتوبية كما تدل على ذلك عناوين كثير من هذه الأعمال مثل : **الجنس القادم • الجيل اللاحق • المستقبل القريب •** فقد كان القرن التاسع عشر — كما يقول الاستاذ جيفرى تيللوتسون — أول قرن ينظر الى المستقبل « بصفة مستمرة واهتمام بالغ » (١) • فلقد كان عصر حركة وتغير فى المناخ الفكرى وفى البيئة المادية والاجتماعية ، وكانت التطورات العلمية والاقتصادية فى سبيلها الى تغيير نظام الحياة بل ونظرة الانسان الى هذه الحياة • وكان التطور العلمى ، والتقدم التكنولوجى ، وانتشار الفلسفات الاقتصادية والاجتماعية مثل الديموقراطية والاشتراكية ، عوامل تطوير فعالة •

●

وهكذا لم يعد التفاؤل أو الايمان بالمستقبل قائما على معتقدات واهية بل على نظرية علمية مثبتة ، فقد قدمت نظرية دارون صورة رائعة لامكان التطور والتقدم اللانهائيين فى عالم الطبيعة ، كما تبنت الاشتراكية — التى لم تكن فى الواقع سوى تطبيق لمبدأ التطور والارتقاء فى المجال الاجتماعى — تنبأت بكل ايمان وثقة بحياة اجتماعية أفضل • وهكذا استقرت أخيرا فكرة التقدم التى مازالت تستجمع قواها ببطء منذ القرن السابع عشر حتى أصبحت فى السبعينيات والثمانينيات من القرن التاسع عشر احد المبادىء العقائدية التى يؤمن بها الجميع ، وجزءا من النظرة الفكرية العامة بين أفراد الطبقة المثقفة (٢) هذا من الناحية الفكرية •

أما فى عالم الواقع فقد كانت هذه الفترة بالذات فترة حرجة فى تاريخ انجلترا ، فترة لم تخل من عوامل القلق وعدم الاطمئنان ، فقد كان هناك شعور متزايد بعدم الرضا والخوف من المستقبل • فقد كانت السبعينيات نقطة تحول من الناحيتين الاقتصادية والسياسية ، ذلك أن سوء الحالة الاقتصادية وتدهور السوق المالية والبطالة المتزايدة واضرابات العمال ، بالاضافة الى ماكانت تلاقيه انجلترا نتيجة لتقدم ألمانيا وأمريكا من اشتداد المنافسة التجارية عبر البحار ، كل هذه العوامل كانت تهدد بانتقاص مكانة بريطانيا العظمى التى كانت تعتبر نفسها حتى ذلك الوقت سيدة البحار كما كانت تهدد بانهيار النظام الاقتصادى والاجتماعى الذى سارت عليه البلاد منذ أجيال • أما من الناحية الداخلية فقد كان من نتائج الثورة الصناعية أن ساءت حالة العمال فى المراكز الصناعية الكبيرة وارتفعت نسبة البطالة بينهم وساءت طرق معيشتهم بعد ان ترك معظمهم حياة الريف الصحية النظيفة وتكدسوا فى مساكن ضيقة مظلمة وغير صحية فى معظم الأحوال • هذا بالاضافة الى انعدام أى نوع من الرقابة الحكومية على المصانع وظروف العمل فيها • وهكذا نرى انه بينما ازداد الاثرياء وأصحاب رءوس الأعمال ثراء فقد ازداد الفقراء أو العمال فقرا بحيث أصبح الفرق بين الأغنياء والفقراء أكثر منه فى أى وقت مضى وأصبحت انجلترا كما قال دزرائيلى « بلد الشعبين : شعب الفقراء وشعب الأغنياء » • وأثار عدم التكافؤ هذا اهتمام كثير من المفكرين والمصلحين ورجال الأدب من ناحية وغضب وحقد بعض ابناء الطبقة المظلومة من ناحية أخرى فقامت بعض حركات التدمير والتخريب والمطالبة ببعض الحقوق التى حرمت منها الطبقات العاملة ، ونادى المفكرون والمصلحون بضرورة تغيير هذه الأوضاع والسعى الى اقامة مجتمع متكافىء سعيد • كذلك أدرك بعض رجال الاقتصاد أن السياسة المتبعة والتى تترك الحرية الكاملة لأصحاب رءوس الأموال لاستثمارها واستغلال الطبقة العاملة كما يرون سياسة خاطئة • فقد كان من الواضح أن الحقوق التى كفلها القانون للأفراد لا يستمتع بها فعلا الا طبقة صغيرة من المواطنين • ومرة أخرى بدأت بعض المبادىء الاشتراكية التى نادى بها روبرت أوين وتوماس سبنس فى القرن الثامن عشر ، والتى اختلفت فى الحقبات التى سادها الرخاء فى أواسط القرن التاسع عشر ، الى الظهور من جديد بين بعض الطبقات • الا أن الاشتراكية والشيوعية كانتا من النظم الاقتصادية التى لم تجد لها صدى قويا بين صفوف الشعب الانجليزى ، اذ مازالت هذه النظم مرتبطة ارتباطا وثيقا فى الأذهان بما حدث فى فرنسا ابان الثورة الفرنسية وفى الفترة التى تلتها من اراقة للدماء وتدمير للممتلكات ، مما استغله رجال السياسة المحافظون لمصلحتهم منادين بضرورة الحرص على

(١) Geoffrey Tillotson, Criticism in the Nineteenth Century (London, 1951) — ص : ٢٠٣

(٢) J. B. Bury, The Idea of Progress (London, 1920), ص (٢) : ٣٤٦ و

النظم القديمة والمبنية فى الواقع على امتيـــازات طبقات معينة ٠

الا أن لوائح الأزمة المالية وازدياد الشعور بالسخط والثورة بين العمال قد أدى الى اتخـــاذ كثـير من الاجراءات الاصلاحية التى لم يكن هناك مفر من اتخاذها ٠ فشهد العقدان السادس والسابع من القرن الماضى كثيرا من القوانين الهامة التى تهدف الى نشر حق الانتخاب بين عدد أكبر من المواطنين ونشـــر التعليم وتحقيق شىء من العدالة للأفراد والاهتمـــام باصلاح المصانع ووضع القـوانين التى تحـــد من استغلال العمال وخاصة النساء والأطفال ، غـير أن هذه القوانين وان سنت لحتميتها وضرورتها لاستقرار البلاد الا أنها كانت اجراءات كريهة لعدد كبير من الناس الذين رأوا فيها هدما للتقاليد التى ســارت عليها البلاد منذ أمد بعيد ٠ وهكذا نرى أن هـــذه الفترة كانت حـــافلة بالآراء والنظريات المتبـــاينة المتضاربة ٠ فالى جانب الثورة على النظم القديمـــة والدعوة الى الاصلاح كان هناك تمســـك بالقديم ومقاومة لكل جديد ترى فيه الطبقات العليا انتقاصا من حريتها وامتيازاتها ، أى أن المناخ الفكرى كان مشحونا غنيا بالافكار والآراء المختلفة والاحساسات القوية التى سرعان ما انعكست بكل وضوح وحيوية فى الرواية اليوتوبية ٠

●

ولعل هذا التباين فى وجهات النظر كان من أهـــم مميزات المناخ الفكرى فى ذلك الوقت فقد اختلفت الآراء بالنسبة لضرورة المساواة فى الحقوق مثـلا وبالنسبة لصحة المناداة بحقوق المرأة وبالنسبـــة لضرورة تدخل الحكومة لحماية مصالح الطبقـــات المهضومة الحقوق ٠ كذلك فقد انقسم الرأى بالنسبة لفائدة الآلة ومدى نفعها فى حياة الانسان فبينما كان هناك شبه اجماع على ما فى استعمال الآلة من كسب للوقت وتوفير للجهد البشرى الا أن البعض كان يرى فيها منافسا خطيرا للانسان وخطرا على قدرته عـلى الخلق والابتكار ٠ حتى نظرية التطور لم تنج من تفسير متشائم ٠ ولعل ذلك يرجع الى سرعة التغير والتطور وسرعـة الحركة التى تميز بها هذا العصر الذى سمى «عصر القلق» ٠ ولعله من الطبيعى أيضا أن نجد القلق المتزايد وعدم الثقة جنبا الى جنب مع الرغبة الصادقة والسعى لتحقيق عالم أفضل ٠ فما من عصر آخر وجدت فيه أمكانيات أعظم للخـير والشر سواء بسواء ٠ وقد أحسن الشاعر الانجليزى المعروف ستيفن سبندر عندما أطلق عليه عبـــارة « العصر ذو المستقبلين » وأضاف قائلا :

« ان لكل مايكمن فينا من أمكانيات جانبين: جانب « خلق » وجانب «هدم» فلم يكن هناك من قبل عصر كان للمجتمعات والافراد فيه فرصـة أكثر للتطور والتقدم نحو سعادة وحرية أعظم ٠ الا اننا نشعر فى نفس الوقت أن الغد الذى يسرع الخطى نحونا قد يجلب لنا الفناء والهلاك ، فناء الفرد بل وربما فناء الحضارة أيضا » (١)

وقد عبرت الرواية اليوتوبية عن هذا التباين فى الاحساسات والامكانيات من أول الأمر ، فلم تقـدم صورا لمستقبل مجيد فحسب ، بل قدمت صـورا تحذيرية قاتمة كذلك ٠ وجدير بنا أن نؤكد هـذه النقطة هنا ، اذ يميل بعض النقاد الى اهمال الكثير من الصور اليوتوبية التى تصور مستقبلا غير مرغوب فيه والتى ظهرت فى أوائل فترتنا هذه بوجـــه خاص ويبالغون فى أهمية الصور المتفائلة البراقة التى ظهر منها دون شك عدد كبير ، كما فعل ذلك الناقـــد المعاصر ريتشارد جربر فى كتـاب يعد ـ مع ذلك ـ من خير ما كتب فى موضوع الرواية اليوتوبية(٢) ٠

والواقع أن الرواية اليوتوبية الحديثة قد عبرت عن الأمل والخوف أو القلق اللذين يسودان العصر الحديث منذ بداية الأمر ، ولكنه بمرور الزمن وعدم تحقيق الكثير من آمال الانسانية وتعاقب حربين عالميتين وما نتج عنهما من خسائر مادية وروحية فقد قويت المخاوف وعوامل القلق وزادت الصور المفزعة القاتمة وكادت تتغلب على صور الأمل والنوروخاصة فى النصف الثانى من فترة دراستنا ، الا حينمـــا يسعى الكاتب اليوتوبى لتحقيق السعادة الانسانية بعيدا عن عالم المادة بخلق يوتوبيا شخصية فى عالم العقل أو الروح ٠

●

ولنأخذ مثلين لتباين وجهة النظر اليوتوبية نحو موضوعين من أهم المواضيع التى شغلت الروائيين اليوتوبيين فى هذه الفترة وهما التطور والاشتراكية ٠ أما فكرة التطور التى فسرت على وجهين مختلفين يدعو

(١) Steplien Spender, The Creative Element (London, 1953) ص : ١٢٥ ٠

(٢) Richard Gerbo, Utopian Fantasy (London, 1955) انظر : ص : ١١ ٠

أحدهما للتفاؤل والآخر للتشاؤم فقد أوحت لهؤلاء الروائيين بصور متضادة تماما ، فبينما هلل البعض لما سيكون عليه انسان المستقبل من جمال جسمي وتقدم عقلي وتمتع بقوى خارقة مثل الطيران والقدرة على الايحاء والتنبؤ بالمستقبل فقد نعى البعض الآخر الخسارة التي لابد أن تحيق بالانسان نتيجة لذلك • ومن المواضيع المتصلة بهذه الفكرة موضوع اعـادة صنع الانسان لنفسه أو لغيره من بني جنسه وذلك بمعنى تحكمه من الناحية البيولوجية والنفسيـة في الأجيال القادمة بقصد الوصول الى نوع ممتاز أو « سوبرمان » يرث الأرض عوضا عن الانسان الحالي الضعيف ، وقد ظهر الاهتمام بهذا الموضوع في أعمال هـ.ج. ويلز وأعمال أولاف ستيبلدن Stapledon ، ثم في خير صورة في كتاب الدس هكسلي **العالم الجديد الجرىء** • أما الاشتراكية أو اليوتوبيا الاشتراكيـة فقد لعبت دورا كبيرا في الثمانينيات والتسعينيات بوجه خاص فقدم موريس وبللامي وغيرهما صـورا جذابة لمستقبل تسوده المساواة ويعمـه الرخـاء والكفاية والعدل ، ممـا دفع كثيرين من أعـداء الاشتراكية الى اصدار كثير من القصص والمؤلفات التي تسخر من هذه الصور وتحاول اثبات أن العالم الاشتراكي غير ممكن أولا واذا أمكن تحقيقه فلابد ان يكون عالما مملا خاليا من الحياة ، الا أنه من الثابت تاريخيا أن اليوتوبيا الاشتراكية كانت أكثر نجاحا وانتشارا من اليوتوبيا غير الاشتراكية كما سنرى بالتفصيل • وما يقال عن التطور والاشتراكية يمكن أن يقال عن كثير من المواضيع الثانوية في الرواية اليوتوبية مثل تحرير المرأة ومنحها حقوقها السياسية ومنح الحكم الذاتي لايرلندا ومشكلة ملكية الأرض وأصلاح الكنيسة ومستقبل المستعمرات وغيرها •

وهكذا يمكن القول أن اليوتوبيا في العصر الحديث تقدم ما يمكن ان يسمى « صورة رغبة » أو «صورة أمل» ، و«صورة تحذيرية» أو « نبوءة تحذيرية» كما يفضل بعض النقاد تسميتها • ولعل توماس مور قد وضع الحجر الأول في سبيل اتخـاذ الرواية اليوتوبية هذا الاتجاه المزدوج عندما قسم كتابه الى جزءين منفصلين ، يصف الجزء الأول الجـزيرة اليوتوبية وينقد الجزء الثـاني الحياة في انجلترا من وجهة النظر اليوتوبية . فاليوتوبيا الحـديثة اما صورة بنائية لما يجب أن يكون عليه العالم الجديد واما صورة نقدية لعالم الواقع وما يخشى الكاتب أن يكون عليه في المستقبل ان لم تصلح الانسانية من شئونها وتتفادى ما يهددها من أخطار وشرور ، اذا استمر التقدم العلمي والمادي دون ان يصحبـه الاهتمام الكافي بالقيم الانسانية العليا

●

ولعلنا قد أفلحنا الآن في أظهار الصلة الوثيقة بين المناخ الفكري وبين الرواية اليوتوبيـة بحيث يتضح انه لم يكن غريبا أن يزدهر هذا النوع من الكتابة الأدبية التي تعتمد على المحتوى الفكري كما تعتمد على التصوير الأدبي في هذا الوقت بالذات • فقد غزا الفكر ـ باعتراف النقاد ـ الأدب بوجه عام، اذ استحوذ على كثير من الشعر ، وشغلت المشـاكل المعاصرة كثيرا من الروائيين • أما الرواية « فنظـرا لكونها النوع الأدبي السائد فقد أضحت النـوع المفضل لمناقشة المواضيع اليومية » (١) ، لذا كان من الطبيعي أن يستخدم هذا النوع الأدبي ابتداء من الثلث الأخير للقرن التاسع عشر لتصوير اليوتوبيا وعالم المستقبل •

فالرواية اليوتوبية عمـل فكري وأدبي معا ، فهي اذ تسعى لتقديم صورة حية لمجتمع خيالي تعتمدون شك على فكرة أو نظام فلسفي أو اجتماعي معين تدعو اليه وتسعى لتحبيبه للقارىء ، أو تهدف على العكس من ذلك الى تحذيره وتنفيره منه • وفي كلتا الحالتين عليها اثارة انتباهه وكسب ثقته واهتمامه بهـذا العالم الجديد ، ولذا فهي تعتمد على الصورة الأدبية التي تحتاج الى قوة الخيال والقدرة على الخلق والتعبير فتتخذ كما أشرنا من قبل شكل اطار قصصي مشوق (أو مثير) يحيط بلب فكري جاد • وقد شبه بعض النقاد هذا الأطار القصصي وما يستلزمه من عوامـل التشويق بالطبقة السكرية التي تحيط بحبة الدواء• وما حبة الدواء هنا الا الفكرة أو الأفكار التي تدور حولها القصة ويتضمنها العالم الجديد • ومن مميزات هذا النوع من الرواية أنه يجمع بين القصة المثيرة التي تتلخص عادة في رحلة مشوقة أو حلم غريب أو تجربة علمية نادرة ، وبين الفكرة الجادة ، بحيث يمكن أن يستمتع به القارىء العادي دون أن تشغله كثيرا الأفكار الواردة به بينما يجد فيه القارىء الواعي متعة فكرية وأدبية معا • وقد كان هـذا

(١) Kathleen Tillotson, Novels of the Eighteen-Forties (Oxford, 1956). ص : ١٢٠

الازدواج فى طبيعة الرواية اليوتوبية من أهــم الصفات التى امتدحها النقاد وأفاضوا فى التعليق عليها ، عند بداية ظهورها فى القرن الماضى ،فطالما اشاروا الى هذا « المزيج من الجد والهزل » واشادوا بقدرته على التسلية والتعليم معا ، متأثرين دون شك بايمانهم بالنظرية القائلة ان للأدب وظيفتين : وظيفة ترفيهية ، وأخرى تعليميــة • وهنا يتحتــم علينا أن نضيف أن نجاح الرواية اليوتوبية رهــين بتحقيق التوازن بين الناحيتين ، فقد تطغى القصة المثيرة على المحتوى الفكرى من ناحية وقد تتضاءل القصة والصورة بشكل عام من ناحية أخرى • فكما يغرى نجاح هذا النــوع من الرواية بعض الكتــاب باستغلال فكرة العالم الجديد لكتابة قصص مثــيرة خالية من أى هدف سوى الاثارة كما حدث فعــلا فى الجزء الأول منفترتناهذه وخاصةفى السبعينيات فى **العالم الآخر** و **كومومبيا** مثلا ، كذلك فانه يغرى البعض الآخر ممن لايملكون من صفات الأدباء شيئا باستخدامها للدعاية لبعض آرائهم ، كما حــدث فى فى الثمانينيــات والتسعينيات ، وكمــا نــرى فى **الأرض الحرة** لهــرتزكا Hertzka • فهــذا الكتــاب الذى يصف تجربة لاقامة مجتمع مثالى فىأواسط أفريقيا لايملك من صفات الرواية الأدبية ســوى وصف الرحلة الى مكان العالم الجديد وحتى هذه تعوزها عوامل الاقناع • ولعل ذلك يفسرصعوبة كتابة الرواية اليوتوبية الناجحة من ناحية وميل بعض النقاد للاقلال من مكانتها الأدبية ، نظرا لزيادة عدد الردىء من أمثلتها على الجيد من ناحية أخرى • فالروائى اليوتوبى الناجح لابد أن يكون الى جانب اهتمامه بالمسائل العامة ورغبته الصادقة فى نقل فكرة هامة للقارىء ، قادرا على التعبير عــن هــذه الفكرة بشكل أدبى •

وهنا يجب علينا أن نؤكد أنه بالرغم من أهمية المحتوى الفكرى للرواية اليوتوبية ، فانه لا يمكــن اعتبارها عملا أدبيا الا اذا اكتملت لها العنــاصر اللازمة ، اذ يجب أن يعالج الموضوع الذىيعرض له المؤلف معالجة أدبية ، فــلا يكتفى بتقــرير آرائه وحججه بل يخلق مادته خلقا أدبيــا ، فان هذا التصوير الأدبى لنظام جديد للحياة هو الذىيكسب الرواية اليوتوبية صفتها المميزة ويجعل منهــا نوعا أدبيا جديرا بالدراسة •

فالرواية اليوتوبية بصفتهــا « رواية أفكــار » A novel of ideas أو « رواية ذات هدف » A novel of purpose كثيرا ما يعتبرها بعض النقاد أدبــا من الثانية • يقول « أرنست بيكر » الناقد المعــروف وصاحب كتاب « **تاريخ الرواية الانجليزية** » ، انه اذا أمكن اعتبار اليوتوبيارواية على الاطلاق فهىمن قصص الدعاية • وهو يعتبر اليوتوبيا النثرية « قطعة من الجدل وليست عملا من أعمال الخيال الحر » (١) • ويضيف أن القصة (بمعنى الحدوتة) : « عامــل خارجى آلى أو وسيلة لجعل الوصف اكثروضوحا • فما هى الا عربة تحمل خطة العالم المثالى وتسير بها وتقربها للفحص » • ومادامت القصة لاتخرج عن ذلك فان بيكر يرى أنه يمكن الاستغناء عنهــا والاعتراف بأن اليوتوبيا هى مجرد «دراساتعلمية» ولكنا نرى أن هذا الاتجاه يجانب الحقيقة ، وما هو الا أحد أعراض الميل المتأصل فى النفوس لاعتبــار اليوتوبيا مجرد خطة للاصلاح الاجتماعى غيرمدركين أن الرواية اليوتوبية وان قامت عــلى فكرة العــالم الأفضل الا أن لها مقومات العمــل الأدبى الكامل • فالرواية اليوتوبية تختلف اختلافا جذريا عن العرض العلمى • فهى فى حقيقة الأمر رواية مبنية عــلى نظرية فرضية لعالم أفضل ولكنها أيضا عمل أدبى• وككل عمل يصف عالما خياليا أو بالأحرى ككــل عمل أدبى على الاطلاق يجب أن تكون مقنعة كمــا يجب أن تكون ممتعة • وأسهل الطرق لتحقيق ذلك هو استخدام عامل القصة ، الا أن القصة ليســت سوى الخطوة الأولى ، تتبعها عملية فنية هامة هى عملية تجسيم العالم الخيالى وبث الحياة فيه • فمن المعروف أنه حتى الأعمال اليوتوبية المبكرة قدحاولت خلق هذا « العرض الفكرى » خلقا ادبيا بحيث كانت النتيجة عملا أدبيا وليس مجرد عرض علمى •وما من شك فى أن اليوتوبيا التى يخلع عنها غشاؤها الأدبى التصويرى تفقد الكثير منصفاتها • **فيوتوبيا** توماس مور مثلا تختلف اختلافا كليا عن أى مقال أو بحــث يوتوبى ، ولعل هذا هو السبب فى أنها قد صمدت للدهر بينما تختفى عشرات من تلك الأبحاث التىقد تفوقها منطقا وعلما • حقا ان الكثــير من القصص اليوتوبى يكاد يخلومن تلك الصفات التى تجعل من **يوتوبيا** عملا رائعا خالدا • اننا لا ندعى أن جميــع القصص اليوتوبىأدبخالص ولكنا نرىأنهليسمجرد

(١) E. Baker, A. History of the English Novel (London, 1929)
الجزء الثانى ، ص : ٢٦٥ .

دعاية ، وأن الشكل الأدبى يضفى عليه جمالا وقدرة على الاقناع تكاد تكون مستحيلة بالنسبة للعرض اليوتوبى • وبالرغم من أن لفظ يوتوبيا قد أطلق على بعض تلك الابحاث اليوتوبية الخالية من عامل القصة التى يشير اليها بيكر ، الا أن هذه الأعمال لايهمنا أمرها لأنها لاتعد أعمالا أدبية وانما هى نــوع من التأملات الفلسفية ، التى لاتمت الى الأدب بصلة •

●

ويتضح من تأمل الدراسات النقدية لهذا النوع من الكتابة أن المنظار الذى ينظر اليها من خلاله قد تغير كثيرا نتيجة التقدم وتطور الرواية اليوتوبية فى العصر الحديث ، فبينما كانت معظم هذه الدراسات منصبة على المحتوى الفكرى لمثل هذه الاعمال ، فان الدراسات الحديثة تهتم بوجه خاص بشكلها الأدبى وفنيتهــا ومدى نجاحها ، ويبدو هذا واضحا فى المقــالات والابحاث التى حيث ازدهار هذا النوع من الكتابة فى أواخر القرن الماضى فى المجلات والدوريات وفى الدراسات الطويلة المنشورة فى هذا القرن عــلى السواء •

ونظرا لتعدد اشكال الرواية اليوتوبية فقد حاول الدارسون والنقاد منذ أول الأمر تقسيمها الى انواع وفئات متميزة لتسهيل دراستها والتعريف بها • ولكن تداخل هذه الاشكال وصعوبة فصلها ووضع حدود جامدة لها قد جعلت هذه المهمة من الصعوبة بمكان ، كما ادت الى اختلاف هذه الأنواع من ناقــد لآخر تبعا لاختلاف وجهات النظر • فقد قسم J. T. Presley مثلا القصص اليوتوبى فى ١٨٧٣ الى أربعة أنواع : القصص المثالى أو القصص اليوتوبى الحقيقى وهو النوع الذى يقدم صورة لعالم مثالى ، والقصص الساخر ويقدم صورة نقدية ساخرة لعالم لايعجب المؤلف ، وقصص النبوءة أو صور المستقبل ، وقصص الفنتازيا وهو الذى يصور عالما غريبا متناهى الغرابة لمجرد اللهو والترفيه (١)

●

وقسم الناقد المعاصر ريتشارد جربر (١٩٥٥) اليوتوبيا الى اليوتوبيا العلمية واليوتوبيا الأركيدية • أما الأولى فهى التى تقوم على أساس علمى ونظام دقيق وترتكز على الايمان بأن أحوال الانسان لابد أن تتحسن ويشعر بالسعادة الكاملة ، اذا ماتحسنت الظروف التى يعيش فيها • ولذا فان هذا النوع من اليوتوبيا يقدم عالما متطورا من الناحية العلميــة والتكنولوجية • أما الثانية فهى التى يطلق الكاتب لنفسه فيها العنان ليتصور الانسان فى أكمل وأسعد صورة معتمدا هنا على الثقة بأن الانسان خير بطبيعته وأنه لابد وأن يحقق سعادته اذا تحققت له الحرية والكفاية وتخلص من جميع قيود المدنية وعاد الى حد بعيد الى حياته الطبيعية الأولى •

ومهما يكن من أمرفان من الواضح أن شكل الرواية اليوتوبية يعتمد لحد كبير على نظرة الكاتب للعصر الذى يعيش فيه وعلى المناخ الفكــرى لذلك العصر وبالتالى على هدفه من الكتابة • ففى الفترات التى يسودها الأمل يزداد عدد الروايات اليوتوبية البناءة وهذه تقوم عادة على وصف عالم مثالى مرغوب فيه • أما فى الفترات التى يسودها الشعور بالقلق فــان اليوتوبيا تصبح نقدية ساخرة وتقدم صورا قاتمة مفزعة هى أقرب للكابوس المخيف منها للحلم الجميل ففى بداية فترتنا هذه نجد أن الأمل والخوف يكادان يتعادلان ولذا فاننا نرى اليوتوبيا العلمية المتفــائلة جنبا الى جنب مع اليوتوبيا الساخـرة التى تصــور نقائص العالم القائم على العلم والآلة والنظام وتشكك فى قيمة التقدم العلمى وامكان التطور والتقدم نحو الخير والسعادة والكمال • أما فى نهاية هذه الفترة فاننا نرى أن اليوتوبيا العلمية قد تغير لونها واختفى التفاؤل الذى كان يميزها وحل محله تشاؤم وخوف وفزع نتيجة لفقد تلك الثقة فى ان يؤدى العلــم والتقدم التكنولوجى والتنظيم الاجتماعى حتما الى عالم أفضل. وكأن هذه اليوتوبيات تضع أمامنا علامة استفهام كبيرة : هل سيصبح العالم فعلا أسعد ؟ أم هل تتعذب الانسانية وتنهار القيم الروحية نتيجــة لكل هذا التقدم ؟ أليس من نتائج تقدم الآلة أن يعتمد الانسان على الآلة لدرجة تجعله شبيها بها ؟ وهــل يؤدى تدخل الحكومات فى حياة الأفراد للحد من الاستغلال والظلم واقرار العدل والمساواة تدريجــا الى الحد من حرية الفرد وقدرته على اختيار نــوع الحياة التى تعجبه ؟

وبين هذين النوعين الجادين من الرواية اليوتوبية نجــد نوعا ثالثا يهتم فيه الكاتب بعــرض فكــرة غريبة أو طريفة فى اطار يوتوبى لمجــرد السخرية الخفيفة أو لمجرد الترفيه فقط ، وسنقدم للقارىء فى خلال هذا البحث أمثلة من هذه الأنواع جميعا.

(١) Notes and Queries (London 1873), الجزء ١١ من السلسلة ٤ ص : ٥١٩ .

منتقين أمثلتنا فى تتابع زمنى متقارب حتى نتمكن من متابعة بعض مظاهر تطور الرواية اليوتوبية كنوع أدبى فى نفس الوقت ٠

●

اتفق المؤرخون والنقاد على اعتبار سنة ١٨٧١ بداية لظهور الرواية اليوتوبية الحديثة فى انجلترا، وذلك لا لمجرد ظهور عدد من هذه الروايات فى هذا العام بالذات ، بل لأنه لاول مرة فى تاريخ هذا النوع من الرواية قد تتابع ظهور هذه الأعمال فى أعداد لم يسبق لها مثيل من قبل وفى فترات متقاربة ٠ هذا بالاضافة الى أن الرواية التى يعتقد بعض النقاد ومؤرخى الأدب انها ساعدت كثيرا على انتشار هذه « المودة » الأدبية لما كان لنجاحها السريع من دوى كبير ، ألا وهى **الجنس القادم** لبلور ليتتون ، قد ظهرت فى هذا التاريخ وتبعتها فى العام التالى رواية أخرى ذات أهمية خاصة لما حققته من مكانة ممتازة بين الأعمال الأدبية الساخرة وهى **ايرون** لصمويل بتلر ، اتضح فيما بعد انها كتبت فى نفس الوقت الذى كتب فيه ليتتون روايته ولكنها نشرت متأخرة قليلا لأسباب خارجة عن ارادة المؤلف ٠ كما ظهر فى عام ١٨٧١ أيضا الترجمة الانجليزية لرواية يوتوبية هولندية ، بعنوان **العام الميلادى ٢٠٧١** ورواية أخرى لكاتب ايرلندى هو ج٠ف٠ ماجواير بعنوان **الجيل القادم** ثم تتابع ظهور هذه الروايات التى نذكر بعضها على سبيل المثال (١) ٠

ولعل الأهم من ظهور هذه الأعمال هو الاهتمام الواضح بها ٠ فما من واحدة منها ، حتى الرديئة من الناحية الأدبية ، الا وحظيت بقسط معين من اهتمام النقاد والمعلقين على شئون الأدب ، فقد اهتمت المجلات الكبرى مثل الأثنيم Athenaeum والسبكتيتور والستردای رفيو بتقديم عدد كبير منها للقراء وبكتابة المقالات الطويلة عن الرواية اليوتوبية بوجه عام ٠ وقد وجدنا فى اثناء بحثنا لهذا الموضوع ان مالا يقل عن خمس عشرة مجلة وجريدة قد كتبت عن **الجنس القادم** ، مثلا وكتبت مثلها عن **ايرون** ، كما قام بالكتابة عنها بعض النقاد المعروفين وهذا أكبر دليل على اهتمام الرأى العام بها ٠ وقد أهتم النقاد بوجه خاص بأسباب انتشار هذا النوع الادبى والتكهن بمدى نجاحه وقدرته على الاستمرار ٠ ومن الطريف أن بعض النقاد قد أخذوا على عاتقهم التأكيد بأن الرواية اليوتوبية وان حازت نجاحا سريعا لجدتها وملاءمتها لروح العصر ، الا انها لن تستمر طويلا ، ولكن الأيام قد أثبتت خطأ هذا الزعم فما زالت الرواية اليوتوبية تستهوى الكتاب والقراء على حد سواء ٠ أى أن هذه «المودة» الأدبية كما وصفها النقاد المعاصرون لم تمت ولم تكن «مودة» وقتية سريعة الزوال ولكنها استمرت فى الأزدهار والتطور ٠ فما من شك فى أن النصف الثانى من الفترة التى نحن بصدد دراستها ، قد شهد تطورات هامة وزيادة واضحة فى جدية الرواية اليوتوبية سواء من ناحية الشكل أو المحتوى ٠

ولعلنا نعلم مثلا أن آخر انتاج كل من الكاتبين المعروفين جورج أورويل وألدس هكسلى كان رواية يوتوبية فقد كتب الأول « **١٩٨٤** » فى آخر أيام حياته وكتب الثانى **جزيرة** وهى خاتمة سلسلة من الروايات التى حاول فيها هكسلى تصوير بعض الاتجاهات الفكرية والاقتصادية التى تسود العالم الحديث مبينا مدى خطورة بعضها ثم ختمها بهذه الرواية التى يصور فيها العالم السعيد معتمدا على خليط من الفلسفة الشرقية والاختراعات العلمية الغربية ، ومشيرا فى نهايتها الى صعوبة قيام مجتمع صغير سعيد مقفل مادام العالم الخارجى يسوده حب الاستعمار وحب السيطرة وحب المال ، فالجزيرة الصغيرة السعيدة لايمكن أن تفلت من يد المستغلين الأشرار الا اذا أصبح العالم كله جزيرة سعيدة آمنة٠

أما رواية **الجنس القادم** التى تعد فاتحة لذلك النشاط الروائى اليوتوبى الكبير فقد احرزت نجاحا سريعا ملحوظا ، اذ صدرت منها ثمانى طبعات فى أقل من عامين ، كما وجدنا بالبحث فى سجلات الناشر أن الطبعة الأولى التى جاوزت الألف نسخة قد نفدت فى بضعة أسابيع ، وجاوزت جملة المبيعات فى العامين الأول والثانى من ظهورها أربعة آلاف نسخة ، وهو عدد يعد ـ حسب قول الناشر ـ لابأس به بالنسبة لذلك الوقت ٠ وتمثل **الجنس**

(١) Edward Maitland, By and By An Historical Romance of the Future (1873).
Andrew Blair, Anna's of the Twenty-Ninth Century 1874.
E.J. Dayis Pyrna : A Commune, or Under the Ice (1875).
Percy Creg, Across the Zodiac (1880).
Anthony Trollope The Fixed Period (1882).
Edward Bellamy, **Looking Backward, 2000-1887** (1888)
William Morris, **News from Nowhere** (1891)

القادم روايات السبعينيات لحد بعيد ولذا فسنعرض لها ببعض التفصيل .

●

وتدور **الجنس القادم** حول قصة شاب أمريكي غنى اصطحبه صديق له يعمل مهندسا فى أحد المناجم ، ووصلت الى أذنه أنباء نور غريب كان يراه العمال فى بطن المنجم فى أثناء قيامهم بعملهم ، فقرر أن يحاول اكتشاف مصدر ذلك الضوء فاصطحب معه صديقه ونزلا الى أسفل المنجم تقريبا . وهناك سقط المهندس من علو وقضى عليه لتوه ، وماكاد يهبط اليه صديقه حتى رأى أفعى كبيرة غريبة الشكل تجر جثته فى أقل من لمح البصر . يذهل الصديق ويضطرب ثم يفكر فى العودة من حيث أتى ولكن الحبل الذى استعان به فى النزول كان قد انقطع فلا يجد بدا من مواصلة هذه المغامرة بالسير فى الكهف الذى يجد نفسه فيه ، بحثا عن طريق آخر الى العودة الى سطح الأرض . ولكنه ما يلبث أن تقوده قدماه الى خارج الكهف ليجد نفسه فى عالم غريب مضىء بالرغم من عدم وصول أشعة الشمس اليه ، وسرعان ما يلاحظ أن عددا لا يحصى من المصابيح الصناعية تضىء هذا العالم السفلى وتكسوه بجو غريب . كما يلاحظ أن الجو دافىء لطيف . ثم يلفت نظره عظمة مبانى هذا العالم وفخامتها وكثرة زخارفها ، فهى تفوق فى ذلك مبانى العالم العلوى بشكل واضح . وبغتة يرى أحد السكان . ومرة أخرى يلاحظ الاختلاف فى الأبعاد بين العالمين . فهذا الشخص أكثر طولا وأكبر حجما من سكان العالم العلوى . كما أن ملامح وجهه وتعبيره يختلفان اختلافا بينا كذلك ويكاد هذا الكائن العجيب أن يقضى على الزائر المسكين بعصا يمسك بها لولا تدخل طفل صغير يشعر نحوه بشىء من العطف وحب الاستطلاع .

وهكذا يجد هذا الزائر نفسه بين جنس يشبه جنسه فى كثير من الأمور ولكنه يختلف عنه فى الكثير أيضا . ولا يقتصر الاختلاف على الناحية الجسمية بل يتعداه الى الناحية الذهنية والأخلاقية . ومنذ بادىء الأمر يشعر الزائر بأنه ضعيف مهدد فى حضرة أبناء هذا الجنس فهو يشعر نحوهم باعجاب واحترام مختلطين بشىء من الرهبة والخوف . فسكان هذا العالم أو الفريليا Vril-ya أطول وأضخم من سكان العالم العلوى ، كذلك فان النساء أطول وأقوى من الرجال . وأغرب ما يلفت النظر زوج من الأجنحة مطوى على الصدر ويصل الى الركبتين ، يميل لونهم الى الحمرة وتكسو وجوههم مسحة من الجد والصرامة والهدوء ، تذكر الزائر بصور تمثال أبى الهول المنحوت من الصخر . فبالرغم من الجمال والهيبة الباديين عليهم الا أن هناك شيئا من الجمود والغموض ، فوجوههم مهما بلغت بهم السن خالية من التجاعيد والخطوط التى تتركها على مضى السنين بعض المشاعر القوية من خوف أو قلق أو شعور بالاثم . كذلك فانه من الصعب استشفاف مايدور بخواطرهم فوجوههم ثابتة غير معبرة ، وكأن الحياة الرتيبة الآمنة التى يعيشونها قد تركت أثراواضحا على وجوههم وعلى مشاعرهم ، اذ سرعان ما يتعلم الزائر الضعيف الذى يطلقون عليه لفظ «تيش» وهو لفظ تدليل لايخلو من الاشارة الى ضعفه وتأخره بالنسبة لهم ، يتعلم لغتهم عن طريق نوع من التنويم ثم يبدأ فى التعرف على بعض نواحى حياتهم ، فيعرف أن الفريليا (نسبة الى الفريل) يعيشون فى عالم مثالى من جميع الوجوه ، فقد اختفى الفقر والجهل والمرض كما اختفت الجريمة والحرب من بينهم وأصبحوا ينعمون بحياة سهلة آمنة هادئة خالية من عوامل النضال بجميع أنواعه .

ويكتشف أن تطور هذا الجنس ، الذى يمثل ما سوف يكون عليه الجنس البشرى بعد مئات السنين ، يرجع الى اكتشاف « الفريل » وهو قوة طبيعية هائلة تجمع صفات الكهرباء والمغناطيسية وقوى طبيعية أخرى كثيرة وتستخدم فى جميع مرافق الحياة من شق للطرق وتفتيت للصخور وابادة الأعداء الى شفاء الأمراض وتسهيل عملية التعليم . وبالاضافة الى أن الفريل قد يسر سبل الحياة وقضى على مشاكل العمل والعمال ، اذ أصبح الأطفال يقومون بمعظم الأعمال بمساعدة الفريل ،الا أن أهم أثر له كان فى مجال الحكومة . فقد اختفى نظام الحكم القائم على القوة بعد أن أصبح فى امكان طفل صغير أن يدمر بواسطة عصا مشحونة بالفريل جيوشا أو مدنا بأكملها . كذلك بدأت المجتمعات الكبيرة تنقسم الى مجتمعات أصغر بطريقة ارادية بحيث تنتقل الجماعة الجديدة ــ كلما زاد عدد السكان فى منطقة ما عن حد معين ــ الى مكان آخر وتنشىء حكومة جديدة . ونظام الحكم هو الأوتوقراطية الخيرة وينتخب رئيس الحكومة مدى

الحياة ولكنه قلما يستمر فى الحكم الى النهاية ، بل كثيرا ما يتنازل لغيره ، هذا بالرغم من سهولة العبء الملقى عليه والذى لايكاد يكلفه شيئا من العناء فليس هناك حرب ولا جرائم ولذا فليس هناك جيش أو شرطة أو قضاء • فاذا ما نشأ خلاف بين شخصين مثلا سوى بطريقة ودية عن طريق الأهل والأصدقاء كذلك اذا ألمت بفرد ضائقة مالية حلت بالطرق الودية أيضا • ومن مميزات هذا المجتمع أن الجميع رجالا ونساء ، يتمتعون بنفس الحقوق ولا تمتاز وظيفة عن أخرى بالمرتب أو الجاه ، بل هناك ديموقراطية تامة ، غير أن ذلك لايعنى أن هناك مساواة تامة أيضا • فالواقع أن الكل يبدأون بنفس الكمية من الأرض أو المال ولكن البعض أمهر من البعض الآخر ولكل أن يقتنى ماشاء ، الا أن هذا الجنس لايميل الى مظاهر العظمة والتفوق الاجتماعى كما يميل الى الراحة وخاصة بعد انتهاء فترة الشباب •

أما من الناحية الخلقية فيبدو تفوق هذا الجنس فى تهذيبهم ونظامهم • فسوء الأدب غير معروف لديهم والطاعة قد أصبحت شبه غريزة بينهم ومن أقوالهم المأثورة : « انه لاسعادة دون نظام ، ولانظام دون سلطة ، ولا سلطة دون وحدة » • ويوضح المؤلف أن كمالهم الخلقى يرجع الى أجيال طويلة من التعليم والتهذيب •

ويتضح من قراءة **الجنس القادم** أن بلور ليتون يهدف الى السخرية من بعض الآراء والنظريات ، ويدافع عن البعض الآخر • ذلك أنه بالاضافة الى الشعور بالخوف وعدم الطمأنينة الذى ينتاب الزائر الغريب تجاه هذا الجنس منذ أول الأمر ، فانه سرعان ما يشعر بالملل والسأم أيضا فى هذا العالم المثالى ويحن شوقا الى عالمه الملىء بالنقائص والعيوب ، فكما يشتاق الى الهواء الطلق والبرد والمطر التى لاتعرف طريقها الى هذا العالم الصناعى المحمى من كل العوامل الطبيعية غير المرغوب فيها ، كذلك فهو يتوق شوقا الى شىء من التغيير والحيوية اللذين يمتاز بهما العالم العلوى غير المثالى • وبذلك يشكك الكاتب فى قيمة التطور الذى يرى فيه الكثيرون أمل الانسانية المنشود ويسخر من دارون ونظريته عن طريق غير مباشر كما يسخر من نظريات الديموقراطية والمساواة التى كان ينادى بها بعض المفكرين المعاصرين ، ويشير الى أن العالم المثالى الذى يسعى اليه البعض عن طريق مثل هذه الآراء لن يكون العالم السعيد الذى يحلمون به •

•

وتزداد الأمور سوءا بالنسبة للزائر المسكين عندما يكتشف أن ابنة مضيفه الآنسة «زى» قد وقعت فى حبه وأنها تسعى لاكتساب وده بشتى الطرق ، بينما هو يخشاها ويرتجف خوفا منها ، ولايرى بها شيئا من صفات الأنوثة التى تحبب المرأة للرجل • وهنا أيضا نرى يد المؤلف تشير بسخرية الى بعض نواحى التقدم ، فالمرأة هنا قد حصلت على جميع حقوقها السياسية والاجتماعية فهى التى تختار الرجل الذى تريد الزواج منه مثلا ، الا أنها لم تفعل ذلك الا بعد أن أصبحت أقوى من الرجل جسما وأكبر عقلا ففقدت بذلك الكثير من صفات الرقة والدعة والسحر التى تميزها عن الرجل وتجذبه اليها • وكأن ليتتون يبصرنا بما قد تؤدى اليه حركة المطالبة بحقوق المرأة التى كانت قد ابتدأت فى الاشتداد فى ذلك الحين ، من نتائج غير مرغوب فيها •

ويحاول الضيف التخلص من «زى» بكل الوسائل ، بما فى ذلك الالتجاء الى الأب الذى يعلن أن لا سلطة له على ابنته ، ولكن يشاء سوء الطالع أن يقابل هذا الضيف فتاة جميلة أقرب الى بنات جنسه من «زى» فيقع فى حبها ويحاول هو بدوره اكتساب ودها على غير المألوف فى ذلك العالم ، ثم يعرف انها ابنة حاكم البلاد الذى يكتشف الأمر ويقرر موت ذلك الغريب عقابا له على جرأته • فقد قيل له منذ وطئت قدماه تلك الأرض أن بنات هذا الجنس لايمكن أن يتزوجن من أمثاله من آكلى اللحوم فسكان هذا العالم نباتيون لايقربون اللحوم ، ولكن «زى» تشفق عليه وتساعده على الهرب بأن تشق له طريقا فى الكهف الذى جاء منه مضحية بسعادتها ومعرضة نفسها للألم والعقاب •

وهكذا نرى أن بلور ليتون قد استخدم فى **الجنس القادم** اطارا قصصيا مشوقا يكفل له شد انتباه القارىء ويحمله على متابعة القراءة حتى فى الأجزاء الجافة التى تصف بعض نواحى هذا العالم الغريب • ثم انه قد نقل أفكاره فى صورة عالم مجسم حى وليس فى صورة محاضرة أو تقرير • حتى ماجاء منها فى صورة تشبه التقرير عندما كان المضيف يصف بعض العادات الاجتماعية أوخصائص اللغة مثلا لضيفه ، فقد جاء فى صورة حديث بين

شخصين من أشخاص القصة نعرفهما ونشعر نحوهما بشيء من الاهتمام ، كما كان يعود المؤلف أيضا لتقديم صور لهما فى شكل مشاهد حيةواقعية ·

ومن خير أمثلة عملية التجسيم الفنى التى تعتمد عليها الرواية اليوتوبية معالجة الكاتب لموضوعى حقوق المرأة ونظرية التطور · أما بالنسبة لنظرية التطور فان ليتتون لا يكتفى باظهار التفوق الجسمى والعقلى لهذا الجنس ولكنه يمنحه أجنحة ويعرفنا أنه قد اتقن الطيران وهو حلم طالما راود خيال الجنس البشرى · ويعود بنا الى الوراء فى احدى اللقطات الخلفية ليعرفنا ان الفريليا يقدسون نوعا من الضفادع يقولون أنها أصل سلالة الجنس ،ولكن قدرة الزائر العقلية المحدودة تمنعه من تتبع جميع مراحل التطور التى مر بها والتى تشرحها له «زى» وأخيرا يتركنا ونحن نشعر أن « الفريليا » جنس مميت ممل ·

أما حقوق المرأة فتحظى منه باهتمام بالغ فينجح فى تصوير المرأة فى هذا العالم من عدة وجوه مستعينا بكثير من التفاصيل والمشاهد التى توضح فكرته · فالمرأة الشابة هنا أكثر جرأة وحرية من الشاب فهى التى تفاتح الرجل فى حبها وتعرض عليه الزواج ، فقد لاحظ الزائر مثلا أن «زى» تكثر من زيارته فى حجرته فى ساعات راحته ولا تتحرج من الجلوس على طرف فراشه لتتحدث اليه ، كما أنها قلما تتركه يغيب عن بصرها ، فاذا ما أظهر شيئا من الاعجاب بفتاة أخرى فى حفل عام فانها تحمله الى المنزل وتعاقبه بوضعه فى فراشه كما لو كان طفلا صغيرا ·

وهكذا يمكننا القول بأن ليتتون قد نجح فى مهمة الروائى اليوتوبى المزدوجة وهى قص قصة شيقة وفى نفس الوقت عرض فكرة أو أفكار جادة فى صورة أدبية ناجحة عن طريق تصوير عالم خيالى مثير ومقنع · أما اذا حكمنا على **الجنس القادم** ، بتطبيق بعض المبادىء النقدية التى نطبقها على الرواية بوجه عام ، فاننا نجد من الضرورى أن نعترف بانها رغم نجاحها فى كثير من النواحى الا أنها عمل متواضع من الناحية الأدبية · ولكن قيمتها التاريخية ترجع الى أنها عمل تجريبى ناجح الى حد كبير ·

أما **ايرون** لصمويل بتلر فعلى العكس من **الجنس القادم** تعتبر عملا أدبيا ناجحا دون أى تحفظ · فبينما تقتصر أهمية الأخيرة الآن على الناحية التاريخية بحيث لايقرؤها سوى الباحث أو الدارس فان **ايرون** مازالت عملا حيا يقرأ لذاته ولقيمته الأدبية ،ولعلها الوحيدة من أعمال السبعينيات اليوتوبية التى يعاد طبعها وبيعها الى اليوم فى أعداد كبيرة ·

●

وتختلف **ايرون عن الجنس القادم** وعن الكثير من المحاولات اليوتوبية المعاصرة فى حدة نقدها وجدة موضوعاتها ، فان صمويل بتلرلم يكن يهتم بالمشاكل الوقتية قدر اهتمامه بالمسائل الانسانية العامة · فلم تشغله مثلا مشكلة حقوق المرأة ولم تستهوه فكرة العالم الاشتراكى المجيد أو غيرها مما شغل غيره من الكتاب المعاصرين · ولكنه اهتم اهتماما جديا بماهية الآلة وأثرها فى حياة الانسان وبخطورة الاعتماد على المنطق والعقل ، وحاول اكتشاف القيم الحقيقية وعدم التقيد بالمقاييس التقليدية أو بالعرف أو العادات المتبعة ، ولم يتورع عن السخرية بكثير من الأشياء التى اتفق الناس على عدم المساس بها مثل أمور الدين ورجال الكنيسة فسمى الكنائس مثلا البنوك الموسيقية وجعل لها عملة خاصة لاقيمة لها فى العالم الخارجى · وانتقد القضاء والجامعات والمعلمين ونظام التعليم الكلاسيكى · ومن أمتع فصول هذا الكتاب الفصل المسمى « كتاب الآلات » والذى يسخر فيه من دارون من ناحية ويحذر من المبالغة فى الاعتماد على الآلة من ناحية أخرى وذلك بأن يجعل أحد فلاسفة ايرون يثبت أن الآلة لها ارادة خاصة وأنها لابد أن تتطور حتى تصبح سيد الانسان ·

و « **ايرون** » : Erewhon هى كلمة : No where أو « لامكان » مكتوبة من النهاية الى البداية . وان كان فى كلمة « لامكان » اشارة الى احدى صفات يوتوبيا فقد يكون فى قلب هذه الكلمة اشارة الى غرابة العالم التى اطلقت عليه · فأول ما نلاحظه أن بتلر قد قلب كل شىء فى هذا العالم رأسا على عقب ، فالمرض مثلا جريمة يعاقب عليها القانون لذا يخفى الايرونيون أمراضهم خشية العقاب ومن يكتشف أمره يلقى به فى السجن ، بينما ما نعتبره نحن اثما أو جرما كالكذب أو السرقة أو تبديد أموال الغير فيعتبر فى ايرون مرضا يطلب له الفرد العلاج لدى طبيب الأسرة ولا يخجل من ذكره علنا أمام الناس ، بل انه يجد منهم كل شفقة ومواساة ·

كذلك فان هذا الشعب قد حرم استعمال الآلة بحيث يجد الزائر اليوتوبى ان حمل أو استعمال أية اداة ميكانيكية يعرض الشخص للعقاب ٠

●

ومن الصعب أن نحدد الآن مدى تأثير بتلر على نظرة الناس الخاطئة الى كثير من أمور الحياة كالتدين الخاطىء وعدم نفع بعض أنواع التعليم والخوف من التقاليد أو احتقار المجرم والقصاص منه عوضا عن محاولة فهمه وعلاجه مثلا ، ولكن مما لاشك فيه أن نظرتنا الى كثير من هذه الأمور قد تغيرت وأن بتلر وان لم يكن فعلا المسئول الأول والأخير عن ذلك الا أنه قد أسهم بنصيب وافر بأن أثار هذه المسائل الهامة ولفت اليها الأنظار ٠

والذى يهمنا الآن هو كيفية استخدامه للرواية اليوتوبية لنقل أفكاره فى شكل أدبى ناجح ٠

لقد بدأ بتلر كغيره من اليوتوبيين باكتساب اهتمام القارىء وثقته وذلك بأن قص عليه شيئا من تاريخ حياة بطل قصته وأخذه تدريجا الى مكان بعيد لم يذكر أسمه ، ولكن من الواضح أنه فى مراعى نيوزيلندة حيث قرر أن يقوم بتربية الأغنام ثم ينتقل الى وصف جمال المنطقة التى اختارها مرعى لقطيعه ثم الى وصف سلسلة من الجبال كانت تسترعى انتباهه وتجمل له فكرة اكتشاف ماوراءها وأخيرا عزمه على القيام برحلة استكشافية الى ماوراء هذه الجبال ٠ ويصف بتلر الرحلة وصفا واقعيا ، دقيقا ، فيكسب بذلك ثقة القارىء الذى يتقبل بسهولة ، كل ما ينقله اليه ، كما يثير انتباهه وتطلعه بما يلاقيه فى أثناء هذه الرحلة من صعاب وأخطار ومفاجآت ويدرك بتلر تماما القيمة الفنية لوصف هذه الرحلة ، التى تشغل حوالى خمس الكتاب ٠ فهى تهيىء ذهن القارىء لتقبل أى عدد آخر من الغرائب والمفاجآت بحيث يكون الانتقال من العالم الخارجى الى اليوتوبيا الجديدة أو ايرون طبيعيا لايثير فى النفس الشكوك وان أثار دهشة واهتماما٠

فاذا وصل البطل المغامر الى هذه الأرض الجديدة استخدم المؤلف كل قدراته التصويرية لتجسيمها وارساء دعائمها ، بحيث ينقل الى القارىء صورة حية نابضة لعالم جديد غريب وليس مجرد تقرير جاف عنه ٠ ولذا فانه يمتنع تماما عن نقل أية معلومات أو اخبار أو استنتاجات عن هذا العالم قبل أن يصوره للقارىء ، فيقدم أناسا يتصرفون تصرفات معينة ويقولون أشياء معينة بينما الزائر الغريب حائر مضطرب لايدرى من أمرهم شيئا ولكن يدرك من أول الأمر أنه فى عالم غريب ولكن أهله طيبون كرماء ٠

ويقوم أهل **ايرون** كما هو الحال فى **الجنس القادم** بوظيفة مزدوجة فهم مثل يحتذى أحيانا ومثار للسخرية أحيانا أخرى ٠ فهم يمثلون أهل الزائر أحيانا ، وما يود أن يراهم عليه أحيانا أخرى ،مما قد يسبب بعض الصعوبة فى ادراك قصد المؤلف أحيانا ٠ ولكن القارىء المدقق لابد أن يدرك مايرمى اليه الكاتب دون كبير عناء

فاذا أخذنا مثلا نظرة هؤلاء الايرونيين الى المرض والجريمة ، لرأينا كيف يصور بتلر ذلك تصويرا ناجحا وكيف يوحى لنا عن طريق ذلك بعدم منطقية نظرتنا نحن الى الجريمة والعقاب ٠ فالزائر اليوتوبى يشعر بالحيرة عندما تحاول «ايرام» (أو مارى — مكتوبة كتابة عكسية Yram:Mary) ابنة حارس السجن أن تسكته عندما يخبرها أنه يعانى من الزكام وترفض أن تنصت اليه وكأنه يحدثها فى أمر مشين ، أو عندما يرى أن السجين الذى يشغل الزنزانة المجاورة له لا يكف عن السعال وأنه يقاسى دون شك من مرض صدرى خطير ولكنه ينكر ذلك ويرفض التحدث فى شأنه ، ثم يلاحظ حزن مستر نوسنيور مضيفه واهتمام أهل بيته الزائد به عند زيارة طبيبه الروحى له ويعجب عندما يخبرونه أن ذلك الرجل قد بدد مبلغا كبيرا من أموال الغير ولذا فهو تحت العلاج كما أنه موضع عطف الجميع وسؤالهم المستمر ٠ وتتكشف حقيقة الأمر للزائر وللقارىء تدريجا فبعد أن يسوق لنا عددا كبيرا من الأمثلة والمشاهد الحية من حياة هؤلاء القوم يشرح لنا آراءهم وفلسفتهم فى المرض والعقاب والجريمة والعلاج ، فنفهم سر جمال هذا الشعب ولياقته البدنية ، ونذكر كيف ان جمال الزائر الغريب وشعره الأصفر قد كسبا له عطف الايرونيين وعزمهم الصفح عنه رغم خطئه الجسيم فى التسلل الى بلادهم أولا وحمله آلة ميكانيكية هى ساعته ثانيا ، كما يفهم هذا الزائر لماذا لم يسألوه قط عن صحته بعد رحلته الطويلة بل كانوا دائما يستفسرون عن مزاجه ٠

وهكذا يقلب بتلر الأشياء رأسا على عقب كى يصدم القارىء ويوقظه لتأمل الأمور التى يراها

جديرة بالاهتمام ، وان حق لنا أن نمتدح جرأته وتحرره من الأفكار والتقاليد البالية ، فعلينا أيضا أن نؤكد مقدرته الأدبية الفائقة ونجاح أسلوبه الساخر اللاذع فى نقل هذه الأفكار • ولعل ذلك أهم ما يميز **ايرون عن الجنس القادم** فبينما اكتفى ليتتون بالتعبير عن بعض الآراء المعاصرة المألوفة منتقيا منها مارأى أنه يوافق ذوق القراء وميولهم فقد عالج بتلر أمورا انسانية عامة تميزت بجدتها وبحيويتها المتجددة فى نفس الوقت

الا أن هذين العملين معا ، **الجنس القادم وايرون** مع اختلافهما فى كثير من الوجوه ، قد لعبا دورا هاما فى تطور الرواية اليوتوبية الحديثة وخاصة فى أوائل الثلث الأخير من القرن التاسع عشر ، اذ أصبحا موضوعا للتقليد والمحاكاة من ناحية وللجدل والنقاش من ناحية أخرى • أما ايرون فقد استمرت فى التأثير على بعض الكتاب فى القرن العشرين مثل هـ•ج•ويلز وا•م•فورستر •

وقد تبارى الكتاب ، بعد نجاح هذين العملين الرائدين ، فى صياغة أفكارهم ، الغث منها والسمين فى شكل روايات يوتوبية متنوعة • فنادى البعض باصلاحات داخلية محلية ونادى البعض الآخر باصلاحات عالمية واسعة النطاق ، فطالب البعض المساواة والعدل وتوفير الكفاية ، ودعا البعض الآخر الى نظم جديدة للزواج وتربية الأطفال والتعليم ، ونادى البعض بحكومة انسانية وبرلمان عالمى وسلام شامل وبتحرير الشعوب المستعبدة ، ونادى البعض الآخر بابادة الأجناس المتأخرة والاتصال بسكان الكواكب الأخرى الى غير ذلك من النظريات والأيديولوجيات المتباينة ، التى قامت عليها صور رائعة (أو مروعة) لعوالم جديدة مستقبلة • غير أن هذه الصور اليوتوبية كانت تفتقر فى كثير من الأحيان الى الصفات الأدبية التى تجعل منها أعمالا ذات قيمة ، مما أثر شيئا ما على « سمعة » الرواية اليوتوبية فى تلك الفترة فبدأ النقاد يلعنون ذلك اليوم الذى كتب فيه ليتتون روايته ويندبون النجاح الذى أصابته لأنه شجع التقليد والاسفاف ، وأقسم البعض أنه لابود أن يقرأ رواية يوتوبية أخرى مهما بلغ به الأمر •

ولكن رد الفعل هذا كان أمرا وقتيا لم يؤثرتأثيرا بعيد المدى على المكانة الأدبية لهذا النوع الأدبى الناشىء الذى استمر فى التطور والأزدهار لما امتاز به من صفات وماله من امكانيات •





شعر : وفاء وجدى

أبرياء نحن يا أماه نحيا فى وئام
تنشرين الأمن والحب علينا
فنغنى للسلام
يومنا فجر طويل
وأذان رائع النبرة يهدينا السبيل
وشعاع ساحر من وقدة الشمس ، واغصـــــان
تميل
وكفاح دائب من اجل أن نحيا
وأن نصنع عيدا للحياه
ليلنا حلم جميل
وسكون نسمع النسمة فيه تتنفس
وابتسامات تنيل المستحيل
لا ظلام ..
نورنـــا يسرى من القلب الى القلب فنمشى فى
هــداه

●

كان جدى وابوه .. واخوه
ورجال مثلهم يحيون من أجل الحياه
يصنعون الغد لى كيما أعيش
يبذرون الخير فى الأرض لأجنى
يبذلون الدمع سمحا والدما كيما اغنى
مهدوا دربى وساروا فوق أشواك الطريق
وبنوا بيتى وناموا فى الشقوق
ومن الملح ارتووا كيما يروينى الرحيق
ثم راحوا بعـدما أوصـوا بأن احيا وان أحمى
الحياه

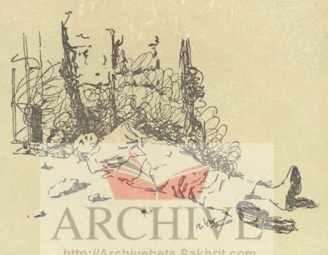


ثم فى ليل وخدى لم يزل فوق الوساده
وطيوف هائمات بين عينى واحلام سعيده
بجوارى دميتى تحلم مثلى بالنهار
وبقربى اخوة .. كانوا ـ كما كنت ـ صفار

مرقت فى الليل اصوات غريبه
مزقت قلب السكون
فصرخنا .. وبكينا
لم نكن الا صغارا خائفين
خطفتنا يد شيطان والقتنا بعيدا وسط غابه .

●

لم جاءوا بالأساطيل الرهيبه
والعتاد الغادر الفتاك يا أمى الحبيبه ؟



لم جاءوا يسرقون الشمس منا بشباك من غيوم؟
لم جاءوا يطفئون النور فى نفسى الوضيئة ؟
لم جاءوا يسحقون الزهر فى دربى ، وازهارى بريئة ؟
لم جاءوا ؟

●

وسط هذا الليل كنا فى الطريق
وبأيدينا بقايا من حريق :
نصل سكين وخنجر
ورصاصات وحقد يتفجر
وعيون تزدرى الدمع وبالضحكات تكفر
لا صراخ ..
لا انين ..
لا دمى فى الليل تحلم ..
لا شفاه تتكلم
اخوة لى لا يزالون نياما .
وسط انقاض الديار



دميتى باتت وقودا
أصبحت قطعة نار ..
وأبى حامل مدفع
وجحيم الثأر يرتع
ووصايا غاليات من جدودى
منذ أوصونى بأن أحيا وأن أحمى الحياه

●

لم أكن وحدى
برغم الليل والأنقاض والأشلاء والنيران تعوى
لم أكن وحدى
فرغم الموت كانت تولد الحرية السمحاء والنصر يدوى ..
والحيـــاة ..
والحياة العزة المثلى على الأنقاض تسرى
لم أكن الا يدا
هبت مع الأيدى لتبنى للسلام .

●

وبنينا للسلام
وصنعنا لك يا أماه عيد النصر .. عيدا للحياه
فنشرت الأمن والحب علينا والوئام
من جديد ..
فســلاما من شــعاب الروح يســعى لك منى
بورسعيد .



بافلوف وعلم النفس

بقلم إسماعيل المهدوى

٢

عملية الكف العصبى

كان ستشينوف أول من اكتشف بشكل غير دقيق عملية الكف Inhibition التى يفسر بها بافلوف انطفاء الارتباطات المكتسبة والمظاهر الأخرى للتغير فى الأفعال المنعكسة . والكف لا يلغى الفعل المنعكس الغاء تاما بل يعطله ، بدليل أنه اذا مرت فترة معينة بعد الانطفاء الكامل للفعل المنعكس (أى بعد أن يسجل مخبار اللعاب صفرا) فمن الممكن اثارة هذا الفعل المنعكس مرة أخرى . وفى المثل الذى ذكرناه فى المرة السابقة عن التيار الكهربائى ، حدث الكف للانعكاس الدفاعى غير الشرطى ، ثم لم تلبث ظروف خاصة أن الفت هذا الكف كما رأينا وأعادت الانعكاس الدفاعى الى العمل . وليس الكف « حالة » من نوع سلبى (مجرد حالة اختفاء الانعكاس مثلا) ولكنه « عملية » محددة ذات سمات وقوانين ، ولها سرعة محددة أيضا فى الحركة وفى الانتشار أو التركيز ، تماما مثل العملية المقابلة لها وهى عملية الاثارة .

واليكم هذه التجربة الرائعة التى توصل بها بافلوف الى تحديد دقيق لبعض عمليات الكف .

يتم تكوين ارتباط شرطى بين الاثارة الكيميائية لفم الكلب ـ أى وضع حامض فى فمه يؤدى الى افراز اللعاب ـ والاثارة الجلدية للكلب ، أى وخز الجلد أو تنبيهه بشكل ما . ويتكون هذا الارتباط بواسطة اثارة حوالى ٢٠ نقطة فى مناطق متفرقة من جلد الكلب ، تقترن اثارة كل نقطة منها بوضع الحامض فى الفم . بهذه الطريقة يمكن أن نحصل على نفس القدر من اللعاب (مثلا ٣٠ وحدة من أنبوبة اللعاب) باثارة أى نقطة فى جلد الكلب. ثم نحدد نقطة واحدة معينة فى جلد الكلب ونحدث فيها الاثارة عدة مرات دون تقويتها بالمنبه الشرطى ، أى دون اقترانها بوضع الحامض فى الفم . ونتيجة لتكرر المنبه الشرطى بدون المنبه غير الشرطى ، تضعف الاستجابة ـ وهى افراز اللعاب ـ تدريجيا حتى تصل الى الصفر ، وبذلك لا يؤدى التنبيه فى هذه النقطة المحددة من جلد الكلب الى افراز أى لعاب . وتسمى هذه الظاهرة انطفاء الفعل المنعكس الشرطى ، أى حدوث عملية الكف فى نقطة معينة من اللحاء المخى هى التى تقابل نقطة التنبيه المعطل فى جلد الكلب . والآن ، بمجرد أن نحصل على نتيجة صفر فى افراز اللعاب ، نحدث على الفور تنبيها فى نقطة أخرى تبعد مسافة تتراوح بين ٢٠ و ٣٠ سم فى الكلب المتوسط الحجم . والنتيجة هى استجابة عادية تماما ، أى افراز حوالى ٣٠ وحدة من اللعاب. وفى مرة تالية نحدث التنبيه فى هذه النقطة الجديدة بعد الوصول الى نتيجة الصفر بخمس ثوان ، فنجد أن الاستجابة تضعف بعض الشيء (تصل مثلا الي ٢٠ وحدة) . ونكرر التنبيه بعد نتيجة

الصفر بخمس عشرة ثانية ، فتصل الاستجابة الى ٥ وحدات فقط . فاذا زادت هذه الفترة الى عشرين ثانية ، فان التنبيه فى النقطة المذكورة (التى تبعد من ٢٠ الى ٣٠ سم عن نقطة الكف) يؤدى أيضا الى نتيجة صفر ، أى لا يؤدى الى افراز لعاب . فاذا زادت الفترة الى ثلاثين ثانية ، تعود الاستجابة مرة أخرى الى الظهور وان يكن بشكل ضعيف (حوالى ٥ وحدات) . وعندما تصبح الفترة أربعين ثانية تزيد الاستجابة الى ١٥ أو ٢٠ وحدة ، وبعد خمسين ثانية تصل الى ٢٠ أو ٢٥ وحدة . أما بعد ستين ثانية فالاستجابة تصبح عادية تماما . (المؤلفات ص ٢٢٦ — ٢٢٧ وص ٤٠٥ — ٤٠٨) (١)

هذه التجربة الدقيقة أجراها أكثر من مجرب على أكثر من كلب ، ومع ذلك كانوا يحصلون دائما على نفس النتائج بشكل « يثير الدهشة » — على حد تعبير بافلوف الذى قال عن هذه النتائج :

« أستطيع أن أقول دون مبالغة أننى ظللت فترة طويلة لا أكاد أصدق عينى . » (ص ٢٢٨) .

فهذه الأرقام تبقى ثابتة لدى الحيوان نفسه مهما تعددت التجارب . فما تفسيرها اذن ؟

« اذا اعتبرنا الجلد امتدادا لمنطقة محددة فى المخ ، يجب أن نفترض أن عملية الكف الداخلى التى تحدث فى نقطة معينة من هذه المنطقة ، تنتشر أولا أو تشع فى المنطقة كلها ، ثم تبدأ بعد ذلك مباشرة فى التركز حول النقطة الأصلية . » (ص ٢٢٨)

ولهذا استخلص بافلوف من هذه الظاهرة ما سماه « قانون اشعاع وتركيز العملية العصبية » وهو قانون ينطبق على عمليتى الاثارة والكف معا . والأرقام التى مر ذكرها هى التى تحدد سرعة انتشار ثم تركز عملية الكف فى احدى نقاط اللحاء المخى . ولعله قد اتضح تماما من التجربة المذكورة أن الكف ليس ظاهرة سلبية — أى لا يعنى ببساطة توقف الارتباط — بل هو عملية ايجابية Active ذات قوة محددة وذات سرعة محددة أيضا .

وهناك نوعان أساسيان من الكف — ويضيف اليهما بافلوف أحيانا نوعا ثالثا (ص ٢٧٦) . هذان النوعان هما : الكف غير الشرطى أو الخارجى ، والكف الشرطى أو الداخلى . والكف غير الشرطى هو الذى يحدث كنتيجة مباشرة للطبيعة الفطرية للكائن. من ذلك مثلا الكف المؤقت الذى يحدث للانعكاسات الشرطية للكلب اذا فاجأه دوى مرتفع أو صوت غريب . وهو من ثم يسمى كفا خارجيا لأنه لا ينتج عن تطور داخلى فى عملية الارتباط نفسها. كما يسمى أيضا الكف السلبى لأن تأثيره يتمثل فى وقف النشاط العصبى لخلايا معينة فى ظروف خاصة .

أما الكف الداخلى أو الشرطى ، فهو الذى يصيب التنبيه الشرطى فى حالة عدم تقويته بالمنبه غير الشرطى . ويسمى أيضا الكف الايجابى لأنه يؤدى دورا محددا بالنسبة للنشاط العصبى ، هو توجيهه بحيث يستجيب للواقع بشكل ناجح . ويدخل فى هذا النوع ، كف التمايز وسيأتى ذكره ، والكف الانطفائى أو انطفاء الانعكاس الشرطى . وفى حالة الانطفاء هذه يمكن أن يختفى الفعل المنعكس الشرطى تماما اذا استمر الانطفاء فترة طويلة تستمر الى شهور . ولكن اذا لم تمر فترة طويلة ، فمن الممكن اعادة تنشيط الفعل المنعكس بدرجة من السرعة تدل على أنه كان معطلا ولم يكن قد تلاشى .

ومن الملاحظات المفيدة التى أشار اليها بافلوف فى موضوع الكف أن المنبه الذى يتم كفه لا يعود كما كان فى الأصل منبها مجردا من الارتباط أو « محايدا » بل انه يكتسب صفة مضادة . فصوت الجرس مثلا قبل أن يتحول الى منبه شرطى للطعام كان يثير اهتمام الكلب كأى منبه عادى لا يعنى شيئا محددا بالنسبة له . فاذا تكون الارتباط الشرطى بينه وبين الطعام ، أصبح يثير نفس الاستجابة التى يثيرها الطعام . أما اذا حدث الكف بعد ذلك لهذا المنبه الشرطى — صوت الجرس — فهو لا يعود منبها محايدا مجردا من الارتباط كما كان فى البدء ، بل ان الكلب اذا سمع صوت الجرس فى هذه الحالة يبتعد عن مكان الطعام أو على الأقل يجلس دون أى اهتمام (بشكل متعمد) مما يؤكد نشاط هذه العملية العصبية التى تحكم سلوك الحيوان وراء القناع السلبى البرىء ، قناع توقف افراز اللعاب . ولهذا السبب كان بافلوف يستخدم تعبير المنبهات الشرطية « السالبة » بمعنى المنبهات التى تحدث عملية كف ، مقابل المنبهات الشرطية « الموجبة » بمعنى المنبهات التى تحدث اثارة . وبذلك ربط الكف أيضا بعملية التنبيه . فالاثارة والكف عمليتان عصبيتان تسيران فى اتجاهين مضادين ولكنهما تعملان على نفس المستوى وفى وحدة لا تنفصل — وهذا مثل من أمثلة وحدة الأضداد فى مجال فسيولوجيا الجهاز العصبى المركزى . ولقد تحدث ستشينوف قبل بافلوف عن الكف . ولكن لا نكون مبالغين اذا قلنا ان من أكبر اضافات بافلوف للعلم دراساته التجريبية الدقيقة فى ظاهرة الكف كعملية عصبية ذات قوة وسرعة محددتين تماما .

والكف يمكن اعتباره بشكل عام « الراحة الفسيولوجية » (ص ٢٦٧) للأعصاب والخلايا العصبية ، تحميها من الاثارة الزائدة عن الحد ، أو المسببة للارهاق ، أو ذات التركيز المستمر أو ما الى ذلك . ويشير بافلوف الى الكف الذى يصل الى درجة النوم والذى ينتج عن تركيز الاثارة على نقط منفصلة بشكل غير متغير ، أى نتيجة استمرار المنبهات الرتيبة — يقول :

« يمكن تفسير ذلك اما كوقاية للمادة الثمينة التى يتكون منها النصفان الكرويان للمخ ، وهى مادة يجب أن تستجيب باستمرار لكل تأثيرات العالم الخارجى ، أو يمكن أن نفهمه بطريقة بيولوجية ، بمعنى أنه عندما يكون المنبه متغيرا فانه يؤدى الى رد فعل فى صورة نشاط معين ، فاذا أصبح رتيبا ولم تعد له نتائج جديدة ، فان ذلك يضمن الراحة وامكانية الاستعداد لاستهلاك جديد . » (ص ٤٠٢ — ٤٠٣)

عملية التمايز :

يؤدى الكف أيضا وظيفة حيوية بالغة الخطورة ولا غنى عنها ، هى التمايز أو الكف التمايزى أو كف الفروق Differential inhibition . فالتنبيهات التى يستقبلها الجهاز العصبى للكائن لا حصر لها ومن هنا ضرورة التوصل الى وسيلة للتمييز الدقيق بين التنبيهات التى تهم الكائن والتنبيهات التى لا تهمه . هذه الوسيلة هى الكف التمايزى .

وقد سبقت الاشارة الى نوع آخر من الكف . فالظروف المحيطة بالكائن العضوى دائمة التغير ، والتنبيهات المتعددة تتغير ارتباطاتها باستمرار ، ومن هنا ضرورة التوصل الى وسيلة

---

(١) الاشارة هنا الى المؤلفات المختارة — طبعة موسكو — النسخة الانجليزية . أنظر العدد السابق من المجلة .

لمتابعة هذا السيل من الارتباطات المتغيرة ، أى وسيلة لمسح الارتباطات القديمة الفاشلة وتهيئة الجهاز العصبى لارتباطات جديدة ناجحة . هذا النوع من الكف هو الكف الانطفائى extinguishing inhibition واذا كان الكف الانطفائى هو وسيلة الجهاز العصبى لمواجهة سيلان الواقع ، فالكف التمايزى هو وسيلته لمواجهة تشابك الواقع والتعدد اللانهائى لظواهره .

هكذا صاغ جدل الاشياء عمليات الجهاز العصبى .

وقد أجرى بافلوف على كف التمايز تجارب بالغة الدقة . من ذلك مثلا تجربة الانعكاس الشرطى لدى الكلب للنغمة ذات الذبذبة المعينة . فاذا اقترن تناول الكلب للطعام بسماع نغمة ما ، تكون لديه أول الامر استجابة شرطية لاى نغمة من النغمات الاخرى ، بل ربما أيضا لأصوات من نوع مختلف . ويسمى بافلوف هذه المرحلة «تعميم الانعكاسات الشرطية» . (ويلاحظ هنا أن التعميم والتمايز يشكلان الاساس الفسيولوجي للكلى والجزئى فى المنطق) وباستمرار التجارب على الكلب مع تدعيم هذه النغمة المحددة فقط (ولتكن مثلا ذات ٥٠٠ ذبذبة) بواسطة تقديم الطعام ، تبدأ عملية التمايز . وتتقدم عملية التمايز كلما نبهنا الكلب بالانواع المتعددة من الانغام دون أن تقترن بالطعام ، بينما يقترن تقديم الطعام بالنغمة ذات ٥٠٠ ذبذبة فقط . بهذه الطريقة يحدث الكف للانغام الاخرى . وقد وصل بافلوف بهذا الكف التمايزى الى درجة أن الكلب أصبح يستجيب للنغمة ذات ٥٠٠ ذبذبة فى الثانية ، ولا يستجيب للانغام التى تصل الى ٤٩٨ ذبذبة فى الثانية . (المؤلفات ص ٢٥٢ ــ ٢٥٣)

●

ويدلل بافلوف على أن هذه الأنغام الأخرى معرضة لعملية عصبية محددة هى عملية الكف ، بالتجربة التالية .

بعد التقدم فى عملية الكف التمايزى ، اذا جرى تنبيه الكلب بالنغمة ذات ٥٠٠ ذبذبة بمجرد الانتهاء من استخدام احدى النغمات التى تم كفها ، فالكلب لا يستجيب لهذه النغمة المدعمة جيدا ، مع أنه يستجيب لها استجابة كاملة اذا جرى تنبيهه بها بعد فترة من الوقت ، مما يؤكد أنها فى الحالة الأولى تعرضت لعملية الكف الذى تتعرض له الأنغام الأخرى . (ص ٢٥٣)

ومن التجارب الأخرى على كف التمايز تجربة تكوين الاستجابة الشرطية لدى الكلب لبقعة ضوئية ذات شكل محدد . اذ يجرى تنبيه الكلب لأى بقعة ضوئية . ثم عن طريق التدعيم وعدم التدعيم يبدأ تمييز الشكل البيضاوى من الشكل المستدير . وتستمر عملية التمايز هذه ابتداء من البيضاوى الذى علاقة قطريه ٢/١ حتى البيضاوى الذى علاقة قطريه ٩/٧ ، وهذا أقصى شكل بيضاوى يستطيع الكلب أن يميزه عن الدائرة . أما اذا نبهنا الكلب ببقعة ضوئية ذات شكل بيضاوى قطراه ٩/٨ ، فها هنا تحدث ظاهرة غريبة جدا ، تكشف بوضوح طبيعة العمليات التى تجرى فى الجهاز العصبى . فالكلب بعد أن يكون هادئا يفقد هدوءه فجاة ويأخذ فى التشنج والدوران وعدم الاستقرار ، وتختفى لديه الارتباطات المتمايزة تماما ، بل تصبح اعادة التمايز عنده أكثر صعوبة .

وتنتج هذه الحالة غير العادية عن حدوث « صدام صعب بين عمليتى الاثارة والكف » . فالجهاز العصبى للكلب فى هذه النقطة الحرجة يتعرض لقوتين متضادتين تعملان معا وفى نفس الوقت وفى نفس النقطة : احداهما دفع الى الاستجابة (اثارة) ، والثانية دفع الى عدم الاستجابة (كف) . وطبيعى أن يؤدى هذا الصدام الى اضطراب فى النشاط العصبى . (المؤلفات ص ٢٣٥ ــ ٢٣٦).

وليس أدل على دقة هذا التفسير من أنه اذا أمكن تكوين انعكاسات شرطية مؤجلة (لثلاث دقائق مثلا) يصبح فى استطاعة الكلب أن يتجنب هذا الاضطراب . والانعكاس المؤجل هو الذى يستخدم فيه المنبه غير الشرطى متاخرا فترة محددة (٣ دقائق مثلا) عن المنبه الشرطى ، مما يجعل الاستجابة الشرطية بعد ذلك تتاخر بانتظام لفترة مقاربة (مثلا دقيقة أو دقيقتين) . وواضح أن فترة التاخر هذه هى فترة كف غير مركز ، وهى تشكل فجوة بين الاثارة وكف التمايز ، ومن ثم تجنب الجهاز العصبى الصدام المؤدى الى الاضطراب .

●

ومن أوضح قوانين ارتباط عمليتى الكف والاثارة رغم تناقضهما، هذا القانون الذى يسميه بافلوف الانتقال المتبادل Mutual induction أى انتقال النشاط العصبى من الاثارة الى الكف أو العكس ، اثر حدوث أحدهما مباشرة ، على غرار ما يحدث من الانتقال المباشر فى الكهرباء أو المغنطيسية . وبناء على قانون الانتقال المتبادل ، يكون المنبه الذى يحدث الاثارة أشد قوة اذا استخدم مباشرة بعد منبه يحدث الكف ، كما أن منبه الكف يكون أكثر دقة وعمقا اذا استخدم بعد منبه الاثارة ، (ص ٢٥٧) . ويرتبط هذا القانون بقانون الاشعاع والتركيز طالما أن درجة انتشار أو تركز الاثارة أو الكف تتحدد أيضا بالانتقال المتبادل . وتسمى ظاهرة الانتقال موجبة اذا حدث تركز فى الكف فى نقطة ما ، يؤدى الى ازدياد شدة الاثارة فى المنطقة المحيطة بها. (ص ٢٧٩) . ويسمى الانتقال سالبا اذا حدث تركز فى الاثارة فى نقطة ما مما يؤدى الى ازدياد شدة الكف فى المنطقة المحيطة بها . من ذلك مثلا أن الاستغراق فى موضوع ما ، يؤدى الى عدم التنبه الى الكثير من المؤثرات الأخرى .

ومن الأمثلة التجريبية التى توضح الانتقال السالب ، تجربة الكلب الجائع الذى يوضع فى قفص حديدى مفتوح ليرى من خلال الحاجز قطعة لحم . فاذا كانت قطعة اللحم بعيدة بعض الشىء عن الحاجز فالكلب يدور حتى يصل الى الباب ويخرج منه لياخذ قطعة اللحم . أما اذا وضعت قطعة اللحم ملاصقة تماما للحاجز الذى يقف بجانبه الكلب ، تحدث ظاهرة غريبة ، هى أن الكلب يظل يتدافع على الحاجز ويتحايل عبثا على الحصول على قطعة اللحم من خلاله ، دون أن يدفعه الفشل الى استخدام باب القفص المفتوح ، (ص ٤٤٤ ــ ٤٤٥) وواضح أن سبب ذلك هو قانون الانتقال السالب ، اذ أن ازدياد شدة الاثارة للمنطقة الشمية للكلب فى حالة اقتراب قطعة اللحم ، أحدثت كفا فى وسائل الاستقبال الاخرى والانعكاسات الشرطية لديه . وهذا هو نفس القانون الذى يحكم حالات الانفعال الشديدة عن الانسان ، وهو القانون الذى يفسر ما يسمى عادة « عمى الحب » .

●

النوم :

من أبرز النتائج الأخرى التى توصل اليها بافلوف فى دراسته لعملية الكف ، أن كل الأنواع المختلفة من النوم ليست سوى

مظاهر لهذه العملية العصبية . وقد استطاع بافلوف بناء على نظرياته هذه أن يحدث أنواعا ودرجات مختلفة من النــــوم لدى الكلاب فى معمله .

ورفض بافلوف فروضا كثيرة فى موضوع النوم . من هـذه الفروض مثلا أن الجهاز العصبى يتعرض لثلاث حالات : الاثارة والكف وحالة حياد لا اثارة فيها ولا كف هى النوم . ولــكن ثبت تجريبيا أن هذه الفروض لا اساس لها وانه لا نشاط عصبى بدون عمليتى الاثارة والكف . (المؤلفات ص ٣٧٨)

ومن الفروض الأخرى تقسيم النوم الى نوعين : نوم سلبى ينتج عن الغاء جزء كبير من المنبهات ، ونوم ايجابى نتيجة عملية نشيطة يمكن تسميتها عملية كف . وقد ثبت ايضا ان هذا الفرض غير صحيح وأن كلا النوعين من النوم ينتج فى النهاية عن انتشار عملية الكف مهما اختلفت وسائل ذلك . (المؤلفات ص ٣٧٧-٣٧٨) فالكلب الذى يتعرض لاثارة مركزة غير عادية ، يتعرض للنوم او النوام ـ بناء على قانون الانتقال المتبادل . والكلب الذى يوضع فى حجرة مجردة من معظم المنبهات ، يتعرض بهذا الوضع نفسه لمنبهات محددة تتخذ شكلا رتيبا مستمرا ، هى على الأقل المنبهات الجلدية التى تستقبلها أجزاء الجلد الملامسة للارض فى حالة رقود الكلب . وقد سبقت الاشارة الى أن من وسائل حماية الطـاقة العصبية كف الخلايا المخية التى تتعرض لاثارة مستمرة رتيبة . وهذا ما يحدث فعلا لدى الكلب الراقد فى ظروف تبدو ظاهـريا مجردة من المنبهات . ومما يؤكد وجهة النظر هذه أن نقل الكلب الى ظروف جديدة (تبدو أيضا مجردة من المنبهات) يحدث لديه لفترة من الوقت حالة يقظة ونشاط ، هى نتيجة تغيير حالة الاثارة الجلدية المستمرة الرتيبة التى سببت عمليــــة الكف الأولى . (ص ٣٧٨ ـ ٣٧٩)

أما حالة النوم الطويل للكلاب التى يستأصل منها النصفان الكرويان للمخ ، فلا تختلف فى الأساس عن الحالة السابقة ، لأن الكلب الذى يتعرض للاستئصال تبقى لديه القدرة رغم ذلك على استقبال الكثير من المنبهات الشمية والصوتية والجلدية التى تنبثق منها عملية الكف (ص ٣٧٩ ـ ٣٨٠)

وتعرض بافلوف فى دراسته للنوم لما يسمى التهـاب الدماغ Encephalitis ـ أو التهاب المخ ـ وهو الذى يؤدى الى حالة نوم مزمنة نتيجة اصابة الجزء من الجهاز العصبى المركزى المسمى دون السرير Hypothalmus والموجود تحت اللحاء. (ص ٣٨٠ ـ ٣٨١) وقد ظن البعض أنه نتيجة تمركز الاصـــابة المسببة للنوم فى هذه المنطقة ، مما جعلهم يتصورون أنها « مركــز النوم » فى الجهاز العصبى . ولكن بافلوف استطاع أن يثبت ان حالة التهاب الدماغ واصابة دون السرير لا تختلف فى تفسيرها الفسيولوجى عن حالة استئصال النصفين الكرويين . ففى دون السرير يجتمع الكثير من مراكز التنبيهات الداخلية للجسم ـ أى تنبيهات الأعضاء والأجهزة الداخلية (مثلا الجــــوع أو حركات القلب الخ) . وكما أن استئصال النصفين يوقف معظم التنبيهات الخارجية ومن ثم يعرض الكلاب لتنبيهات رتيبة مستمرة ، كذلك الحال عند اصابة دون السرير ووقف معظم التنبيهات الداخليـة للجسم . وقد ثبت أن هذه التنبيهات الداخلية من عوامل التيقظ فى الجهاز العصبى . فقد أجريت عملية استئصال النصـــــفين الكرويين لحمامة ، فكانت تستيقظ من النوم كلما دفعتها الحاجة الى تناول الغذاء أو التخلص من الفضلات. كذلك تبين من التجارب التى اجريت على حالات التأجيل الارادى للنوم أن من عـوامل النجاح فى هذه المحاولات المشى أو الجلوس ، بينما الرقاد يسبب النوم لانه يؤدى الى استرخاء الجهاز العضلى ومن ثم تعطيل جزء كبير من التنبيهات الداخلية . (ص ٣٨٢)

ومن الممكن تكوين انعكاس نومى ـ وهذا يفسر سهولة النـوم فى مواعيد محددة وبطريقة محددة . من ذلك مثلا أنه اذا تكرر تنويم الكلب بواسطة تنبيه كهربائى ضعيف لمنطقة معينة من الجلد (فى هذه الحالة يحدث الكف نتيجة الاثارة الرتيبة المستمرة) فان هذه المنطقة من الجلد تصبح هى نفســها منبها تنويميا شرطيا ، بحيث يكفى بعد ذلك لمسها أو تجريدها من الشـــــعر (وبذلك تتعرض لاثارة خاصة) ليسقط الكلب فى نوم عميق . (المؤلفات ص ٣٨٣ ـ ٣٨٤)

وبناء على نظرية بافلوف فى الكف يمكن تفسير انواع أخرى من النوم .

فالنوام Hypnosis (وكان يرتبط تقليديا بما ســمى التنويم المغنطيسى Hypnotism) ليس ســوى نوم جزئى او ناقص . فاذا كان النوم ينتج عن انتشار عملية الكف فى النصفين الكرويين ، فالنوام هو انتشار الكف فى أجزاء محددة فقط من النصفين ، اذ أن الشخص الذى يتعرض للنوام يستقبل منبهات مثيرة لبقية الأجزاء التى لم ينتشر فيها الكف فى الجهـــــاز العصبى . (المؤلفات ص ٣٨٧ ـ ٣٨٨)

❁

وقد تعرض بافلوف لما يسمى تنويم الحيوانات ، وقال انه يحدث حالة نوم تشبه الشلل الظاهرى الذى يصيب الحيـــوان أمام الخطر غير العادى . ويرى بافلوف أن هذا النوع من النوام قد يحدث كرد فعل دفاعى للحيوان الذى يواجه منبها يشعر امامه بالعجز ولا يجد وسيلة للافلات منه ، ومن ثم تصـبح وسيلته الوحيدة للدفاع عن نفسه هى الاستموات أو البقاء دون حركة . فالمنبه غير العادى يحدث اذن بشكل مباشر رد فعل كفى للمنطقة الحركية فى النصفين الكرويين ، وهى المنطقة الخاصة بما يسمى « الحركات الارادية » ـ وهـذا نـوع من أنـواع التشنج أو فقدان الحركة الارادية يسمى الكاتابلكسيا. ويتوقف مدى انتشار رد الفعل الكفى هذا على شدة المنبه واستمراره . ومن ثم يمكن أن يبقى فى المنطقة الحركية الارادية فقط ، ويبقى الحيـــوان المعرض للتنويم مفتوح العينين ويتابع المجرب بعينيه ويســيل لعابه اذا رأى الطعام ويستطيع أن يقوم بحركات توازنية ضعيفة « هى الحركات التى يكون مركزها المخ الوسيط » . كذلك يمكن أن ينتشر الكف ليشمل الجهاز العصبى كله ، فلا يلبث الحيوان أن يغمض عينيه ويسترخى ويسقط فى نوم عميق . (ص ٣٥٢ ـ ٣٥٣) وهذه الظاهرة (أى تحول النوام الى نوم) تؤكد ما استنتجه بافلوف من أن النوم ليس سوى نوم جزئى أو ناقص .

❁

ومن المظاهر الأخرى للنوم الناقص الذى تفسره عملية الكف ، النوم أثناء المشى أو ركوب الدواب ، ونوم الأم التى تستيقظ على أضعف صوت من رضيعها بينما لا تشـــعر بالأصوات الاخرى . وتفسير ذلك أن الكف يشمل الجهاز العصبى فيما عدا نقاط معينة تكون مختصة بهدف معين يشغل الكائن العضوى ، فتتركز فيها

الاثارة بحيث لا يشملها الكف . ففى حالة النوم أثناء المشى أو الركوب يحدث الكف للنصفين الكرويين وتبقى مراكز الحركة السفلى فى الجهاز العصبى متيقظة . وفى حالة نوم الأم ، لاتتعرض للكف الانعكاسات الشرطية الخاصة بصوت الطفل بالذات . (ص ٢٤٣)

وقد أجرى بافلوف مع أحد مساعديه عدة تجارب ناجحة على الكلاب لتحديد مراحل النوم وسمات كل مرحلة . فاذا ترك الكلب فى حجرة التجارب فترات طويلة وخلال مرات متعددة دون منبهات متغيرة ، تكون النتيجة أن حجرة التجارب تتحول لدى الكلب الى عامل تنويم ، أى أن مجرد دخوله الى هذه الحجرة يدفعه الى النوم .

وهكذا تتوفر وسيلة دقيقة لقياس تطور النوم ، اذ أنه يمكن تحديد فترات معينة منذ بدء النوم يعرض فيها الكلب لتنبيهات دقيقة ويقاس نوع استجابته لها .

وقد تبين أن نوم الكلب يمر بثلاث درجات : الأولى بعد دخوله الحجرة بحوالى دقيقتين ، والثانية بعد حوالى ١٠ دقائق ، والثالثة بعد نصف ساعة أو ساعة . وتقتصر دراسة هذه الدرجات على رصد نوعين فقط من ردود الفعل لدى الكلب ، هما افراز اللعاب ورد الفعل الحركى ، أى الامساك بالطعام وتحريك الفم . وفى هذه المراحل يحدث ما يلى :

١ ـ فى المرحلة الأولى تختفى الانعكاسات الشرطية ويختفى افراز اللعاب ، ولكن يبقى رد الفعل الحركى ، أى أن الكلب لا يستجيب لصوت الطعام ولكنه يمسك بالطعام عند تقديمه له .

٢ ـ فى المرحلة الثانية ينقلب الأمر بشكل يثير الدهشة ، اذ يختفى رد الفعل الحركى بينما يعود رد الفعل اللعابى الى النشاط فيفرز الكلب اللعاب عند سماع الصوت ولكنه لا يتناول الطعام بل ربما أشاح عنه برأسه وقاوم ادخاله فى فمه قسرا .

٣ ـ فى المرحلة الثالثة ـ مرحلة النوم العميق ـ تختفى ردود فعل اللعاب والحركة معا .

والآن .. ما تفسير هذه الظاهرة ؟

ان التفسير الذى يقدمه بافلوف لدرجات النوم هو أحد الدلائل على خصوبة فكره العلمى وصحة أفكاره عن قوانين الكف وعمليات النشاط العصبى .

يرى بافلوف أن الكف لا يشمل فى المرحلة الأولى المنطقة الحركية فى الجهاز العصبى للكلب . لماذا ؟ لأن منبهات الكف التى تتعرض لها حواس الكلب عند دخوله حجرة التجارب تكف بسهولة المناطق اللحائية المتصلة بهذه المنبهات بما فيها الانعكاسات الشرطية والسمعية ومنطقة افراز اللعاب . أما المنطقة الحركية التى تعتبر من أقوى مناطق المخ ، فالكف لا يكون من الشدة بحيث يصل الى احتوائها . ومن ثم تبقى الانعكاسات الحركية للكلب . ولكن الكف فى المرحلة الثانية يكون قد وصل الى درجة تتيح له أن يشمل المنطقة الحركية . وهنا يتدخل قانون التركز والانتشار . فالمنطقة الحركية القوية تحتاج الى درجة من التركيز تسحب قوة الكف من المناطق الأخرى. وبذلك تعود الانعكاسات الشرطية السمعية الى العمل ويعود افراز اللعاب عند سماع الصوت . ولكن قوة الكف لا تلبث أن تصل الى الدرجة التى تكفى لاحتواء المخ كله ، وبذلك يكتمل النوم . (المؤلفات ص ٣٤٥ ـ ٣٥١ وص ٥٠٢ ـ ٥٠٤)

وفى حالة الايقاظ التدريجى للكلب (بواسطة ادخال طعام فى فمه) تظهر هذه الدرجات نفسها ولكن بطريقة عكسية طبعا ، أى أنه بعد النوم العميق تظهر المرحلة الثانية فالأولى فاليقظة الكاملة .

والمرحلة الثانية للنوم نجدها عند الانسان الذى يرفض أن يستيقظ فى الموعد الذى طلبه هو ، رغم أنه فى رفضه والحاحه على الاستمرار فى النوم يكون مدركا أنه هو الذى طلب أن يوقظ وأنه يجب أن يستيقظ . وسبب هذه الحالة كما مر هو تركز الكف فى المنطقة الحركية . ومن هنا ضرورة اثارة المنطقة الحركية لايقاظ هذا النائم .

وتعتبر حالة اليقظة الكاملة حالة توازن بين عمليتى الاثارة والكف ، تقابلها ـ فى جانب ـ حالة الاثارة حيث تسيطر عملية الاثارة الى الدرجة التى تستبعد أو تعرقل أى عملية كف ، وفى الجانب الآخر حالة الكف حيث تسيطر عملية الكف بحيث توقف أو تسبب الاضطراب فى عملية الاثارة ، أى فى استجابة الجهاز العصبى للمنبهات .

وتنقسم حالة الكف هذه الى عدة مراحل تنتهى بالكف الكامل وهو النوم . وتظهر هذه المراحل المتتالية اما فى الدرجات الأولى للنوم (أى الدرجة الأولى والثانية) أو فى حالات المرض الناجم عن سيطرة عملية الكف واختلال التوازن بينها وبين الاثارة . وهى بشكل عام تتحدد بمدى شدة الكف الذى ينتشر فى المناطق المختلفة من الجهاز العصبى . وتسمى المراحل أو الدرجات النوامية Hypnotic phases أى مراحل أو درجات تطور الكف فى الشدة والانتشار قبل أن يتحول الى كف شامل أى نوم .

وأهم مراحل هذا الكف غير الكامل ثلاثة (ص ٢٤٢) :

١ ـ درجة التسوية : وفى هذه الحالة يستجيب الجهاز العصبى لكل المنبهات بدرجة متساوية رغم اختلافها فى الشدة . فالكلب فى هذه المرحلة من مراحل النوام (وقد تكون أيضا من مراحل التدهور العصبى) يستجيب لكل منبهات الطعام المتفاوتة بنفس القدر من اللعاب .

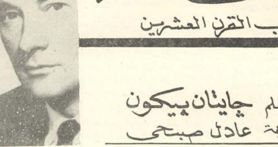
٢ ـ درجة المفارقة . وفى هذه الحالة يستجيب الجهاز العصبى للمنبهات الضعيفة ولا يستجيب للمنبهات القوية ، أو يستجيب لها استجابة ضئيلة جدا . فمثلا بعد احداث اصابة فى اللحاء المخى للكلب ، لا يستجيب فى هذه الحالة المرضية الا للمنبهات الضعيفة كالضوء ، ولا يستجيب للمنبهات القوية أو المتوسطة ، كالصوت . (ص ٢٤٠) .

٣ ـ درجة ما بعد المفارقة Ultra-paradoxical : وفى هذه الحالة تنقلب عوامل الكف السابقة فى الجهاز العصبى الى عوامل اثارة . من ذلك مثلا أن الكلب داخل حجرة التجارب عندما يكون فى حالة النعاس قبل النوم العميق يفرز الكثير من اللعاب دون سبب ظاهر . وتفسير ذلك أن حجرة التجارب التى يتناول فيها الكلب طعامه عادة ، تكون بالنسبة له قبل تطور التمايز عبارة عن مجموعة من المنبهات الشرطية للطعام . ومن خلال التمايز يتم كف هذه المنبهات . والآن فى مرحلة ما بعد المفارقة (وتوجد فى درجة ما قبل النوم العميق مباشرة) تنقلب منبهات الكف الى منبهات اثارة ، ومن ثم يفرز الكلب لعابه لمجرد وجوده فى حجرة التجارب . (ص ٢٣٩)

(للموضوع بقية)

أزمة الحضارة

خلال أدب القرن العشرين



بقلم جايتان بيكون

ترجمة عادل صبحي



زار الجمهورية العربية المتحدة ، فى الاسابيع الماضية ــ بدعوة من وزارة الثقافة ــ الناقد الفرنسى الكبير « جايتان بيكون Gaëtan Picon » الذى وصل جذور النقد الادبى بعلم الجمال فى كتابه العميق « الكاتب وظله L'Ecrivain et son ombre » ، وأرخ للحياة الفكرية والفنية المعاصرة فى أبحاث غزيرة أهمها « نظرة عامة على الادب المعاصر » و « نظرة عامة على الافكار المعاصرة » ، كما نشر دراسة قيمة عن « أندريه مالرو André Malraux » الفنان البطل الذى خاض معارك الافراد والشعوب فى هذا الجيل وعبر بالقصة والسينما وتراث المتاحف وشوارد الفنون التشكيلية عن وضع الانسان فى عالم اليوم . ومن الطريف أن « جايتان بيكون » يشغل فى بلاده منصب « مدير الآداب والفنون » بوزارة الثقافة التى يتولاها هذا الاديب المجدد .

●

وقد اجتمع ضيفنا الممتاز ، فى القاهرة والاسكندرية ، بادبائنا وفنانينا وطلاب جامعاتنا ، وعقد معهم ندوات مثمرة ، وألقى على جمهور المثقفين عدة محاضرات عن آخر تطورات القصة والتصوير والمسرح فى فرنسا . وهكذا حققت زيارته حصيلة ثمينة من تبادل الخبرة وفتوح الاطلاع .

وفيما يلى مثال من منهجه مترجم من فصل بعنوان « انهيار القيم التقليدية وأزمة الحضارة » يستهل به جايتان بيكون دراسته للفكر المعاصر فى كتابه الموسوعى « نظرة عامة على الافكار المعاصرة Panorama des idées contemporaines » ، وسنعود فى فرصة أخرى الى تقديم خلاصة وافية لآرائه كلها .

منذ السنوات الاخيرة من القرن التاسع عشر ، أخذ التطور الذى طرأ على أوضاع الحياة والفكر يتزايد ، حتى بلغ من شدته أنه اليوم يوحى الينا بتحول حقيقى ، لا مفر لنا ازاءه من اعادة النظر فى جملة المبادىء التى توجه الوجود الانسانى ، والتى بالقياس اليها نصدر الاحكام على أفعالنا . وقد أصيب من جراء هذا التحول ما نسميه بالفلسفة الانسانية ، والاخلاق ، والحضارة ، والثقافة ، أى تلك القيم التى تضبط تصرفاتنا وتخلع على سلوكنا صفات معينة .

●

فى القرن التاسع عشر ، كانت نظريات الاخلاق التقليدية ــ أخلاق المجتمع الليبرالى ــ قائمة فى آن واحد على الثقافة الانسانية اليونانية اللاتينية ، وعلى التعاليم المسيحية ، وعلى فلسفة القرن الثامن عشر العقلية . أما التراث اليونانى اللاتينى فقد جلب الينا ــ فيما وراء الثقافة ــ مغزى أخلاقيا : هو الشعور بتفوق الانسان على كل ما فى الكون ، وبامتياز ذاتى يتمثل فى عقل الانسان وارادته وذكائه المجرد أى فى كل ما يتيح له الافلات من الغرائز ومن حتمية الطبيعة (ومن هنا نشأت الاخلاقيات التى تنادى بالحرية والمسئولية ، ومن هنا أيضا كانت تلك الاهمية المنسوبة الى الثقافة الادبية والابحاث الفلسفية) . وأما الاخلاق المسيحية ، فبالرغم مما هو معروف من معارضتها لتقاليد الفلسفة الانسانية فى كثير من المواضع ، فانها تتفق معها فى جوهر الامور . فالانسان ، من حيث أنه خليفة الله ، يحتل مركز الكون ويمنحه معناه ، ولا يستطيع أن يتشكك فى قيمة حياة هى هبة ربانية . وعقيدة السقوط والفداء تشعره بان نجاته أو هلاكه أمر متوقف عليه . انه حر مسئول عن نفسه ، سوف يقدم حسابا عن أفعاله ، وقبل كل

شيء عن نواياه ما دامت ممارسته لكامل حريته لا تتم الا في داخل ضميره . ومن هنا كانت أخلاقيات النية ، والمحبة ، ونقاء القلب ، وكذلك القيمة الأخلاقية للنـــدم . ولأن الانسان ، في نظر المسيحية وفي نظر الفلسفة الانسانية ، يثبت امتيـــازه بانفصاله عن الطبيعة وسيطرته عليهـــا ، فان الخلق المسيحي يصبو الى الوصول الى حالة من الزهد والنسك تنطوي على انكار الغريزة وجميع القوى البيولوجية ولا سيما الجنس .

ومنذ القرن الثامن عشر ، فقد الايمان المسيحي مكانه في بعض القلوب ، ولكن سلوك الناس لم يكد يتأثر بذلك ، ولم تختف الاخلاق المسيحية . ذلك أن أخلاق المذهب العقلي الذي ســاد القرنين الثامن عشر والتاسع عشر قد أبقت على تلك الاخلاق المسيحية كما احتفظت بالتراث اليوناني اللاتيني . ومن اليسير أن ندرك أن « الطيبة » التي تحدث عنها « كانت » ليست الا تعبيرا غير ديني عن المحبة . واذا كان الملحدون من اتبـــاع المذهب العقلي في القرن التـــاسع عشر يقولون بامـــكان وجود أخلاق لا علاقة لها بالدين ، فقد كانوا يعنون تلك الاخلاق التي لم تزل حتى ذلك العهد قائمة على أساس الدين . فهم ينادون بنفس فكرة تفوق الانسان في الكون ، وبقيمته التي لا يرقى اليها الشك وكأنها من المقدسات ، وهم يؤمنون نفس الايمان بالحرية والمسئولية ، ولديهم نفس الشـــعور بامتيـــاز العقل والارادة وســـائر القوى التي تؤهل الانسان لمقـــاومة حوافز الطبيعة ، ونفس اليقين باطراد أثر الاخلاق في العالم أجمع .

●

ولكن ، لأسباب شتى متلاحقة يدعم بعضها بعضا ، وجدت هذه القيم نفسها — منذ أواخر القرن التاسع عشر — مهددة ، وتزعزعت ثم ما لبثت أن تقوضت .

منذ ذلك الحين والحرب عليها من كل جانب ، ولا سيما من جانب اتساع معارفنا وتطورها .

لقد كانت لأخلاق المذهب العقلي ثقة في عموميتها أضـفت عليها سلطة تكاد تعادل سلطة الوحي والتنزيل . غير أن التاريخ والعلوم الانسانية بجملتها كشفت وجود حضـارات ومجتمعات تقوم على أسس فكرية ونظم وقيم لا تتفق مع ما درجنا عليه . وازاء تعدد المذاهب الأخلاقية في العالم — شأنها في ذلك شأن الاساليب الفنية — فاننا لم نعد نستطيع أن نجعل لقيمنا معنى مطلقا .

كل شيء ينبؤنا بأن الانسان أزخر مما كنا نظن . علم الاجتماع يبين أهمية السلوك غير العقلي ، ويعرفنا بعقليات بشرية أقرب منا للطبيعة ، وأوثق ارتباطا بقواها . وعلم النفس (كما يتضح عند نيتشه ودستويفسكي) يجلو لنا الدور الذي تقوم به القوى « الشريرة » ، كالرغبة في التسلط والعدوان ، ويصور واقع « الانسان السفلي » الذي « يتعمد الجنون ليتخلص من العقل ويصبح صاحب الكلمة الاخيرة » . ثم جاء التحليل النفسي ليتحقق من صحة هـــذا الحدس : فلقد اثبت فرويد أن قوى — يشاع انها غير خلقية — تسيطر على الانسان وفي طليعتهـــا الجنس ، وأن جحد هذه القوى لا يؤدي الا لظهورها في أشكال اخرى غالبا ما تكون خبيثة ، فالكبت الجنسي هو اصل معظم الامراض العصبية . وهكذا يرغمنـــا التحليل النفسي على أن نطرح السؤال التالي : بأي حق نجحد ما هو طبيعتنا ؟

ويقنعنا علم الاحياء من ناحيته بأن الانسان كائن طبيعي وليس « مملكة داخل مملكة » . وبوجه عام تفرض العلوم الطبيعيـــة علينا — وقد نجحت نجاحا رائعا — نظرة الحتمية وتدعونا الى الشك في حقيقـــة الشعور بالحرية والمسئولية أي في دعامة الاخلاق التقليدية .

وتقوي العلوم الانسانية هذا الشك وليد الحتمية العلمية . فهل الوعي يقدم لنا حقيقتنا التي نطلب أن نحاكم بمقتضاها ؟ أم أنه لا يكشف لنا الا قشرة خادعة ؟ ان علم الاجتماع ينبؤنا بأن حقيقة نظام من النظم ، أو حقيقة عرف متبع ، انما هي استجابة لحاجات تغيب عن التعليل الظاهري للأشياء ، كما أن علم النفس ينبؤنا بأن سلوك البشر أحيانا قد يجيء طبقـــا لنماذج لا يعترف بها الانسان أو يعيها . وعندئذ يبدو اللاشعور وكأنه أوسع رحابا من الشعور ، هـــذا الشعور الواعي الذي أصبح لا يستطيع ادعاء الاحاطة بالحقيقة . ومن هنا ينشــأ التحول في معاييرنا للأمور . لقد كان نيتشه أول من فطن الى ذلك عندما كتب تحت عنوان « أنساب الاخلاق "Généalogie de la morale" يقول :

« ألسنا على عتبة حقبة يجب أن نسميها سلبيا « حقبـــة خارج الاخلاق » ؟ لذا نظن اليوم نحن الزاهدين في الاخلاق أن ما في التصرف من خير غير مقصود انما هو الذي يجعل للتصرف قيمة حاسمة ، وأن سائر ما يبدو محل تدبير وما يمكن رؤيته ومعرفته وكل ما يطرق الوعي .. ليس الا جزءا من السطح ، من جلدة التصرف التي تخفي — كأي جلد — أكثر بكثير مما تكشف . وباختصار فان ما نحسب أنه النية ليس الا عـــلامة أو عرضا من الاعراض في حاجة الى تفسير .. اننا نعتقد أيضا أن الاخلاق — بمفهومها المعتـــاد حتى الآن ، أي بمعنى أخلاق النية — لم تكن الا رأيا مبينا ، ولعلها عجالة مرتجلة ومؤقتة ، كما كان علم التنجيم وكما كانت الكيمياء الباحثـــة عن حجر الفلاسفة ، وهي على كل حال أحكام يجب أن نتخطاها » .

ومضى القياس الخلقي التقليدي يتقهقر أمام اتساع النظرة الموضوعية للانسان وســـلوكه . فاذا لم يكن سبب التصرف متضمنا في القصد ذاته وانما في القوة التي لا يدركها الوعي — وربما صدرت عن الحتمية العامة — بأي حق نحكم على هذا التصرف ؟ ان أفعالنا لا تصلح لأن تقاس بل تصلح للاستقراء والوصف .

●

لقد تطور القانون تطورا هاما واتجـه نحو مفهوم موضوعي للمسئولية ، فمن حق المجتمع أن يحمي نفسه من المجرم ولكن ليس له أن يلومه أو أن يعاقبه . ويمكن أن نتساءل هل لمفهوم المسئولية نفسه من بقاء ، اذا وجب تعميم اللامسئولية التي يحظى بها المريض ، والمجنون ، والمتخلف اجتماعيا .

وواجهت القيم التقليدية خلال القرن التاسع عشر عدوا آخر لم تتوقف قدرته عن التزايد : ذلك هو التحليل الماركسي الذي

أعلن أن كل هذه القيم خرافات مضللة . اكتشف نيتشه فى القداسة ارادة السيطرة ، ثم توصل فرويد الى الجنس الذى يؤثر تأثيرا خفيا فى عمل الفنان ويكمن فى أنقى العواطف العائلية ، ثم رأى ماركس فى القيم الفردية والحرية والعدالة التى وضعتها البورجوازية مصالح رأسمالية مقنعة .

وهكذا فاننا لا نجد شيئا فى الآفاق الجديدة للفكر والمعرفة الا ويرفض القيم التقليدية ، التى لن تلبث أن تفقد سلطتها ، وتتوارى صورتها التى خلقها لها العقليون والبورجوازيون .

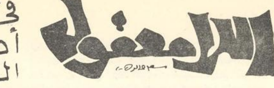
●

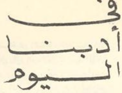
ولكن ما هى النتائج المترتبة على هذا الانهيار ؟ أكبر هذه النتائج : احساس جارف بالتحرر .

ذلك لأن الاسباب الموضوعية للشك فى قيمة المعتقدات التقليدية تضاعف عند الكثيرين المقاومة الداخلية التى كانت فى الماضى تقف ضد تلك المعتقدات . ولم تكن لهفة الناس الى استقبال المبادىء العلمية الجديدة صادرة الا عما بدا من أن هذه المبادىء ستتيح اختفاء القيم التى أصبحت موضع اعتراض وظهور قيم جديدة . وكأن الانسان قد استطاع أخيرا أن يرضى عن نفسه ، وأن يتحمس لهذا الجانب من ذاته الذى كانت المسيحية ثم المذهب العقلى قد هونا من شأنه ، جانب ارادة القدرة وكبرياء الخالق ، والقوى غير العقلية للنفس ، وبكل بساطة جانب الغريزة الطبيعية التواقة الى الحياة والسعادة . وما القيم التقليدية ؟ انها نواهى التحريم وأحكام على الاشياء تسبق النظر فيها ، ومصطلحات مجتمع ناضب ومنافق .. انها « قيم مزيفة » .

وهكذا بعد نظام خلقى قائم على التقشف والتشذيب والثبات جاء مذهب خلقى ينادى بالحرية الفردية ، وبالتطور ، وبتحقيق كلى للذات .







اللامعقول في أدبنا اليوم وموقف النقد منه

لئن انحسرت موجة الاتجاه نحو اللامعقول منذ انتصاف القرن ، عندما أخذ تيار الواقعية بمختلف صورها يطغى على اتجاهاتنا الأدبية ، الا انه كانت هناك محاولات جديدة من حين لآخر تجرى كأنما على استيحاء .

ففى عام ١٩٥٤ ظهر كتاب بعنوان « لمحات من كفكا » فيه ترجمة بالعربية لمسرحيته ذات الفصل الواحد « حارس المقبرة » ومقتطفات من رسالته الى ابيه التى شرح فيها علاقته المضطربة بوالده ، ثم دراسات بالعربية والانجليزية والفرنسية اشترك فيها مجموعة من الكتاب من بينهم كامل زهيرى ومجدى وهبة واحمد ابو زيد وجورج حنين .

كما استأنف ادوارد الخراط كتابة قصصه فى نفس اتجاهه السابق ، وذلك عام ١٩٥٥ ليجمعها مع قصصه المبكرة فى مجموعته الوحيدة التى نشرها عام ١٩٥٩ بعنوان « حيطان عالية » كذلك كانت هناك كتابات الرسام احمد مرسى التى لم تنشر (وهو الذى قام برسم غلاف وصور مجموعة ادوارد الخراط) ، وكذلك الكتابات غير المنشورة لصليب كامل صليب من أدباء الاسكندرية ، ولعل أهمها شعره المنثور الذى دار حول كسيح الحرب ، ثم ذكريات كسيح الحرب ، ثم نماء كسيح الحرب .

وهذا الكسيح اشبه ببعض شخصيات صموئيل بيكيت مثل شخصية « هام » المقعد فى مسرحية « لعبة النهاية » وشخصية الكسيح « ويلى » فى مسرحية « الايام السعيدة » .

يقول صليب كامل صليب على لسان كسيح الحرب فى نهاية « نماء كسيح الحرب » :

غير أن الساعة فى معصمى المبتور
لابد أن تدور
لتملأنى بما أذكره
لا بما أنساه
فأظل أعرف كم هى الساعة الآن
وفى كل آن
فى المأوى الذى أنمو فيه
المأوى

بقلم يوسف الشارونى

مأوى نمائى
يتلاشى بى كما يتلاشى ضميرى
فأنحف
انى أنحف
انا الآن اخترق جروحى
فقد نحفت
لأنمو خلال جروحى
ببطء النفس
لا بسرعة الضمير
لأنى الآن انسان بصير
اخترق جروحى
فى نهار النفس
ولست شبحا ضريرا
فى ليل الضجر
ولقد أطفئت الأنوار
الأنوار ذات الشعر المستعار
ولو الى حين
فالآن
انا مجروح بجرح نمائى .

ومنذ عام ١٩٦٠ تقريبا اخذت موجة الواقعية تنحسر لتفسح الطريق لتيارات أخرى كان أحدها ما اصطلح على تسميته بأدب اللامعقول . ففى

مجال القصة القصيرة نجد قصصيا مثل يوسف ادريس - اشتهر باتجاهه الواقعي - ينشر أخيرا قصة قصيرة تكاد تنتمي الى هذا الاتجاه هي قصة «حكاية ذى الصوت النحيل» (صحيفة الجمهورية ٢ مايو سنة ١٩٦٣) . كما عاد فتحى غانم الى هذا الاتجاه بصورة اقوى فيما نشره أخيرا من قصص قصيرة مثل قصة « بنجو » (مجموعة قصص : سور حديد مدبب ، الكتاب الذهبى ، روز اليوسف ديسمبر ١٩٦٤) . كما تمثل هذا الاتجاه فى القصص التى نشرها علاء الديب (شقيق بدر الديب) وذلك فى مجلتى « أدب » بيروت و «صباح الخير » فى القاهرة ، ولعل أبرز اعماله قصته القصيرة الطويلة « القاهرة » (مجموعة قصص : القاهرة ، الكتاب الذهبى ، روزاليوسف ، اكتوبر ١٩٦٤) ، حيث نجد بطلا قضيته الأساسية انه لا يريد ان يتحمل تبعات أو نتائج عماله ، ولهذا قتل زوجته - وعشيقته سابقا - عندما علم انها حملت منه ، انه بطل حاول ان يقتل الملل والوحدة غير انهما ما يلبثان ان يقتلاه ، فيعترف فى النهاية قائلا : على اية حال فان القضية من بدايتها الى نهايتها كانت سخيفة حتى بالنسبة لى . انها تعبر عن الملل ، انها الملل ذاته .

كذلك يمكن ان تنتمى الى هذه المحاولات محاولات قصاص شاب هو محمد حافظ رجب :

كان يعيش متجولا فى حوارى الاسكندرية ينادى على قراطيس اللب التى هى كل بضاعته .. وعندما تخف حدة الزحام فى المدينة .. كان له عالم رحب مضىء وجد الطريق اليه بين قصاصات الصحف والكتب الممزقة التى تقع تحت يده (١) .

ومارس بائع اللب الكتابة ، وكتابة الاقصوصة بوجه خاص ، ثم زحف الى القاهرة ، غير انه ما لبث ان جابهته ازمات عبر عنها بقوله :

عاد الصعلوك يبحث عن معجبين آخرين .. الحر فى المدينة يخنق الانفاس .. هرب الناس من الهجير .. بحشوا عن جدران الظل واستندوا عليها .. الصعلوك رأسه تحت خط الشمس .. صاح الصعلوك .. يأهل المدينة .. فى الهجير أسير ، معى مجموعة قصص للطبع لم تطبع ... معى قصة أخرى للنشر لم تنشر . ابحث عن مظلة .. وتذكرة ترام .. واخرى للسينما .. لكن لم أعثر على المظلة بعد .. سار الترام .. وفقدت تذكرة السينما .. وقيل لى ان عرض الفيلم قد انتهى . بالأمس صحت ... يا كبار يا أساتذة .. اننا كبار وأساتذة أيضا .. افسحوا الطريق .. فاننا قادمون . لكنهم سدوا الطريق فى وجهى ، وانا لم أقل كلماتى بعد . قالوا مرة اننى سريالى ، اتهموا كلماتى بالعبث . قالوا انها فقط حبر فوق نشافة . والحقيقة اننا نكتب مالم يكتبه أحد قبلنا . لم يكتشف أحد الكنز الذى اكتشفناه . لم يروا بريق الماس الذى رأيناه (٢) .

●

ومن آخر هذه المحاولات فى القصة القصيرة قصة المظاهرة لبهاء طاهر - وهى أول قصة تنشر له - حيث نجد شخصية بطلها أقرب الى شخصية الغريب لألبير كامو ، انه غريب عن العالم الذى عليه أن يألفه ويلتزم به، غريب عن أمه التى يختلف معها حتى عما يأكل ومتى يأكل ، غريب عن أخيه الذى يختلف معه حول أمور مثل الميراث ، غريب حتى عن المرأة التى التقطها هو نفسه من احدى دور السينما حتى انه ندم لأنه كلمها ، غريب عن تحمس الناس لفريق دون فريق فى كرة القدم ، ومع ذلك فانه يجد نفسه مندسا وسط مظاهرة تنتهى بمعركة يصاب فيها بطلنا ثم يقبض عليه ليقضى ليلة فى الحجز وهو مايزال على عدم اكتراثه واحساسه بالغربة والضياع ، فهو يقول :

تنهدت بارتياح وانا اسند رأسى المجروح فى جذل الى ظهر العربة لا أفكر فى شىء ، ولا اهتم لشىء ، ولا استمع الى شىء غير صوت اطارات العربة الرتيب وهى تدرج على اسفلت الطريق (٣) .

مما يذكر بمرسو - بطل البير كامو - عندما كان يستمع أثناء محاكمته - وخلال مرافعة محاميه - صوت بائع المثلجات آتيا من الشارع ومخترقا ردهات المحكمة وقاعاتها .

(١) صحيفة الجمهورية ، القاهرة ، ٣ اكتوبر سنة ١٩٦٣ ، ص ١٣

(٢) المرجع السابق .

(٣) مجلة الكاتب ، القاهرة ، يناير سنة ١٩٦٤ ، ص ١٤٧ .

أما فى مجال الشعر فيتمثل هذا الاتجاه – بوجه خاص – فيما تنشره مجلة « شعر » ببيروت ، وان كان أكثره تقليدا لهذا الاتجاه ، ليس وراءه تجربة ناضجة . ثم فيما تكتبه جمهرة الذين يمارسون ما يعرف باسم « الشعر الجديد » . وفى هذا يقول الدكتور زكى نجيب محمود :

الحزن العميق الصادق لما أصاب الانسان فى حياته الحديثة من حدة واضطراب وشد وجذب ، تراه سائدا عند شعراء الموجة الاخيرة فيما يسمونه بالشعر الحديث ، صلاح عبد الصبور يقول : « فالحزن قد قهر القلاع جميعها وسبى الكنوز » ويقول : « انه حزن طويل كالطريق من الجحيم الى الجحيم » . الا ان حياتنا الحديثة فى عصرنا هذا القائم بكل ما فيه من علامات تكشف عن قوة الانسان وجبروته لحياة فوضى كذلك مما يبعث فى النفوس عوامل التشكك فى حسن المصير ، ولا عجب بعد هذا أن تلمح فى شعر الشعراء المحدثين ما يعكس وهن الايمان فى القلوب ، فقوة العقيدة تنبع من التفاؤل بآخرة الانسان، وأما وهذه الآخرة قد زعزعتها عوامل العلم والسياسة فى عصرنا ، فقيم الايمان بعقيدة ان صلحت للنفوس المطمئنة الراضية فهى لا تصلح للنفس القلقة اليائسة . يقول يوسف الخال : « أخاف أن تكون هذه الميتة التى نعيشها هى الحياة كلها» وتتساءل سلمى الخضراء الجيوسى قائلة اذا حل موعد القدر « فما الذى تجدى القرابين وباقات الزهر » ومثل هذا المزيج من الحزن والقلق والتشكك فى حسن المصير ، تراه عند ملك عبد العزيز التى توشك ان ترى كل شىء عبثا فى عبث : ليت أنا ماسكتنا ، ليت أنا مانطقنا .. كلما يوما قعدنا ، كلما يوما مشينا ، كلما يوما رضينا ، كلما يوما أبينا ، كلما يوما طرحنا ، كلما يوما أخذنا ، كلما يوما رفضنا ، كلما يوما أردنا ، عائت الكلمة فى أرواحنا حفرا وهدما .

ويستطرد الدكتور زكى نجيب محمود واصفا ما يسود الشعر الحديث من فلسفة بقوله :

الشاعر من هؤلاء الشعراء المحدثين ساخط بازاء هذا العبث الذى يصيب الانسان على يد القدر الغشوم – ولا فرق بين أن يكون القدر صاعدا من الارض أو هابطا من السماء – ولذلك فهو يقف من كل شىء موقف الرفض الحاسم : رفض العالم القديم بكل ما فيه من معتقدات وتقاليد ومقاييس ومعايير ، ورفض العالم الجديد بكل ما فيه من جبروت العلم وطغيان السياسة ، وان هذا الرفض اليائس ليبدو حتى فى عنوان المجموعة الشعرية عند شاعر مثل انسى الحاج فى مجموعته التى أسماها « لن » ، انه ليبدو لى ان الشعراء المحدثين قد وفقوا فى القبض على حقيقة الشعور الانسانى اليوم بازاء الدنيا المعاصرة واحداثها وضواغطها وكوارثها (٤)

●

هذا فى مجال الشعر ، اما فى مجال **المسرح** فقد تمت فى العام الماضى ترجمة « لعبة النهاية » « لصموئيل بيكيت » و « الكراسى » ليوجين يونسكو ، ومثلت المسرحيتان على مسرح الجيب بالقاهرة . كما تزعم هذا الاتجاه فى التأليف المسرحى الاستاذ توفيق الحكيم فى مسرحيتيه « يا طالع الشجرة » و « الطعام لكل فم » التى يمكن القول انه استفاد فيهما من أسلوب اللامعقول أكثر مما ينتميان اليه فعلا . فتوفيق الحكيم لا يكتب هذا اللون من المسرح لأنه فنان مأزوم بما آل اليه مصير الانسان اجتماعيا وميتافيزيقيا فى منتصف القرن العشرين بعد الميلاد ، فلا يستطيع أن يكتب الا على هذا النحو ، بل انه يريد أن يجرب أسلوبا جديدا لينتقل الى تجربة أسلوب آخر . ويعترف هو نفسه بذلك حين يقول :

واذا كنت قد اتجهت الى القوالب المختلفة الى حد الاقتراب اخيرا من اللامعقول ، والاهتمام بهذه الاتجاهات الجديدة ، فذلك لاستنباط طريقتنا فى تطوير قوالبنا وأشكالنا الفنية ، لا للدعوة الى اللامعقول فى ذاته أو غيره من الاتجاهات ، بل لمجرد فتح النوافذ كلها ليدخل لنا الضوء ونحن نحاول تطوير فنوننا، حتى لا نعمل فى ظلام العزلة (٥) .

وفى مقدمته لمسرحية « ياطالع الشجرة » يؤكد الفكرة نفسها ، بل ويعلن أن مسرحنا الحاضر لم

(٤) المرجع السابق ، ص ١٣٩ ، ١٤٠ .

(٥) مجلة المسرح ، القاهرة ، العدد الاول ، السنة الاولى ، يناير سنة ١٩٦٤ ، ص ٧

يزل في حاجة ماسة الى الفن الواقعي الى سنوات عديدة مقبلة ، فنحن لم نفرغ بعد من تصوير وتسجيل مراحل حياتنا الواقعة ومجتمعنا المتطور. لهذا فهو لاينصبح بهذا اللون غير الواقعي الا في أضيق الحدود (٦)

وفي التذييل الذي كتبه لمسرحية « الطعام لكل فم » يوضح موقفه من أدب اللامعقول بقوله :

التجديد في الفن الذي سمي باللامعقول ليس معناه عندي الغموض أو التعبير عن انحلال الانسان المعاصر ، انى اعتقد ذلك اسوأ ما فيه . وكل ما يهمني منه ليس شطحاته ، بل حرية التحرك فيه . (٧)

ويستطرد توفيق الحكيم فيعلن أن الغموض في الفن اذا كان نتيجة فهو نقص . واذا كان سببا فهو دجل . وملاحظة توفيق الحكيم صحيحة أحيانا لكنها ليست صحيحة في كل الاحيان . فكثيرا مايكون الغموض ضريبة كل فن رائد يتلقاه جمهور لايتذوق الفن الا من خلال تقاليد تربى عليها ، ويصبح على الفن الجديد ان ينتظر جيلا او جيلين حتى يتذوقه الجمهور ويصبح بدوره فنا تقليديا « مفهوما » .

وتوفيق الحكيم بهذا يفصل بين الشكل والمضمون ، يريد ان يستفيد بالشكل دون أن يرتبط بالمضمون ، وهو يعلن ذلك صراحة ، ويحاول ان يفرق على هذا الاساس بين اللامعقول والعبث . فاللامعقول ينصرف الى الشكل فقط ، أما العبث فينبع أصلا من المضمون ، من فكرة أن العالم عبث لينتهي الى الشكل العبثي الملائم له . فمحاولة توفيق الحكيم اذن محاولة لوضع العالم المعقول في اطار لامعقول .

ليعيشا معا أسرة واحدة ، متحابين .. يؤثر أحدهما في الاخر ويزداد الوجود بهما ويثرى (٨)

●

أما في مجال **الرواية** فاننا نجد روائيا مثل نجيب محفوظ يشير الى قصته أولاد حارتنا بقوله :

(٦) توفيق الحكيم : يا طالع الشجرة ، مكتبة الاداب ، القاهرة سنة ١٩٦٢ ، ص ١٩ .

(٧) توفيق الحكيم : الطعام لكل فم ، مكتبة الاداب ، القاهرة ، ١٩٦٤ ، ص ١٨٥ .

(٨) المرجع السابق ، ص ١٩١ . انظر أيضا نص الحديث الذي ادلى به توفيق الحكيم لالفريد فرج في صحيفة اخبار اليوم بتاريخ ٨ فبراير سنة ١٩٦٤ حيث أكد هذا الموقف .

واذا كان لكاتب ان يتحدث عن تجاربه في مجال الحديث عن قضية عامة ، كمستقبل الرواية ، فاني أستبيح لنفسي أن أضرب مثلا برواية « أولاد حارتنا » لأنها في الواقع كانت صدى للتفكير في أزمة العصر الحديث .

في هذه الرواية ظن العالم انه في غنى عن الجبلاوي فقتله ، وهذه النهاية توصله الى الخواء ، والى الاحساس بمرارة الحياة ، وهي النتيجة التي وصل اليها ألبير كامي حين اعتقد أن الحياة لا معنى لها وأن العبث هو المعنى الوحيد (٩) .

لكن الاستاذ نجيب محفوظ يعود فيؤكد في المقال نفسه — كما سبق ان أكد توفيق الحكيم — قائلا :

لا أعتقد ان تجاربي الجديدة في الرواية لها صلة بالازمة الاوروبية ، فهذه ازمة خاصة جدا ، وما زال مجال الرواية متسعا أمام الروائيين في كثير من دول العالم التي تملك فلسفة حياة وعقيدة انسانية (١٠) .

ولعله من الممكن ان نشير في هذا المجال الى قصة « الظلال في الجانب الاخر » التي ظهرت أخيرا لمحمود دياب ، وهي مكتوبة على شكل رباعية ، في كل قسم يتحدث أحد شخصيات القصة . وفي القسم الاول — وهو اطول الاقسام — نستمع الى حكاية جميل الذي يمكن اعتباره الشخصية الرئيسية في هذا العمل الادبي ، أما رواة الاقسام الاخرى فهم يدلون بشهاداتهم عن جميل وحكمهم عليه أكثر مما يتحدثون عن أنفسهم . وجميل يقدم لنا نفسه في القسم الأول من القصة على أنه طالب بكلية الفنون ، وجد نفسه — بحكم أنه انسان يعيش في مجتمع — مرتبطا بعشرات القيود . وحكايته ليست الا محاولته الدائبة على التحرر من كل قيد أو التزام بحيث يمكن وصفه باللامنتهي . فهو يعلن تحرره من احترام الوالدين والاساتذة والاصدقاء بل وايمانه بالله ، حتى تتبلور مشكلته عندما يحاول ان يتخلص من طفل نتج عن علاقته بفتاة صغيرة ساذجة القتها الحياة في طريقه اسمها روز . ولئن كان على جميل أن يبذل مجهودا من أجل أن يصبح لامنتميا ، فقد كانت روز بطبيعتها وظروف حياتها لامنتمية . لم تكن ترتبط بأب أو أم

(٩) مجلة الكاتب ، فبراير سنة ١٩٦٤ ، ص ٢١ .

(١٠) المرجع السابق ، ص ٢٤ .

فقد نشأت فى أحد الملاجىء · وبالتالى لم تكن ترتبط بدين معين ، وان كانوا قد علموها المسيحية فى الملجأ وقد عبر جميل عن هذا الوضع بقوله يخاطبها: انك أحسن منى ، فأنت لا تؤمنين بشىء ، وهذا أيسر بكثير من ان نحاول أن ننتزع من نفوسنا شيئا دربنا على ان نؤمن به · (١١)

وهكذا كان جميل يجهد من اجل الوصول الى ماعليه روز بالفعل دون أدنى مجهود من جانبها ·

ومما يلاحظ ان لجميل ملامح مشابهة لفتحى بطل قصة « القاهرة » لعلاء الديب التى سبقت الاشارة اليها ، فبالرغم من ان بطل القاهرة يتزوج عشيقته فى النهاية الا انه لا يحس بخطورة ما اقدم عليه الا حين أدرك أنها حبلى ، فلا يجد وسيلة للتخلص من الطفل الا بالتخلص منها فيقتلها ليقدم للمحاكمة . وهذه الطريقة العنيفة فى التخلص من الطفل دلالة على اكتراث واهتمام بما يخلفه عمله من أثر لا يريد هو ان يلتزم به · أما جميل بطل الظلال فى الجانب الآخر فلا يعنيه من الامر سوى طرافته ، وهو يعبر عن ذلك بقوله : اذا كانت هناك قوة غير منظورة أوجدتنا فلا بد انها أوجدتنا لتتسلى فماذا لو تساليت انا بعض الوقت · (١٢)

لهذا لم يحاول لحظة واحدة أن يعمل على اجهاض روز كما فعل مثلا ماتيو بطل سن الرشد لجان بول سارتر ، ولا على الزواج منها ولا حتى على قتلها كما فعل بطل القاهرة · وحين ولدت طفلته فيما بعد ثم مرضت الطفلة لم يكترث أن تعيش أو تموت فماتت .

وهكذا نجد ان شخصية جميل تجاوزت فى تحقيقها لمبدأ عدم الانتماء كلا من بطل القاهرة وسن الرشد ، حتى ليمكن القول انها وصلت الى نوع من اللاانتماء المطلق اذا جاز القول .

هذا ومما تجدر ملاحظته أن هناك محاولات مماثلة – ولعلها اكثر تطرفا – فى بعض البلاد العربية الأخرى لاسيما تلك التى اتصلت بالثقافة الفرنسية اتصالا وثيقا مثل لبنان وسوريا ، ولكننا نعتقد ان رصدها وتحليلها اولى ان يقوم به أحد نقاد أو أدباء تلك الدول ، فلم نشر الى تلك المحاولات الا اشارات عابرة ·

على اية حال فان هذه المحاولات الجديدة لم تتحدد نهائيا لانها لا تزال فى دور التكوين ، ولابد من وجود مسافة زمنية حتى يمكن الحكم عليها وعلى مصيرها .

موقف النقد

ويحسن أن نشير اخيرا الى تيار النقد الذى طالما عارض هذه المحاولات منبها الى اختلاف ظروفنا التاريخية والاجتماعية عن ظروف الغرب · فقد كان الشرق العربى – وما يزال فى كثير من اجزائه – يكافح الاستعمار الغربى من ناحية ويكافح ما اطلق عليه اسم ثالوث المرض والفقر والجهل من ناحية أخرى (ويبدو أن الناحيتين وجهان لعملة واحدة) وفى مصر كان المثقفون هم الذين يحملون لواء هذا الكفاح معنويا وماديا ، حتى لقد صدر قبيل ثورة ٢٣ يوليو كتاب « المعذبون فى الارض » للدكتور طه حسين وهو فى أوج مجده الادبى · وكان يساعدهم وقتئذ على تحمل مشاق هذا الكفاح احلامهم فى تطبيق نظم تحقق لمجتمعهم قدرا أكبر من الحرية والسعادة .

أما مثقفو الغرب فكانوا قد اشرفوا على مرحلة يعانون فيها من ملل الترف ، انهم ابناء حضارة حققت كل ما كانت تحلم به من نظم واستخدمت آخر ما وصل اليه الانسان من اختراعات ، لتجد نفسها فى نهاية الامر محصورة بين ذكريات حرب مفزعة مضت وهلع من حرب اشد فزعا مقبلة .

وفى ذلك يقول شاعر مثل نزار قبانى :

وفى رأيى أن ازمة العبث واللاجدوى هى ازمة نفسية مستوردة ، لها ما يفسرها فى الحضارة الأوروبية المتعبة ، اما نحن فقد نقلناها بدون تحفظ ودون أن يكون فى حياتنا ما يبررها . فالقرف الذى يطفى على آثارنا الأدبية ليس قرفا عربيا وانما هو قرف صنع فى فرنسا · وانتقلت الينا جراثيمه بالعدوى .. اننى لا انكر أن الانسانية كلها تعانى أزمة مصير وان جيلنا هو جيل الغبار الذرى والهواء الملوث والعقد الفرويدية المميتة ، الجيل المصلوب بلا صلب ، المشوه من داخله منذ ولادته ، أننى أعرف هذا أيضا ، ولكننى أعرف أن للانسان العربى أزماته الخاصة ، أزمات واقعية تتصل بالرغيف وبالدواء، وبسرطان اسرائيل اكثر مما تتصل بالمجردات الفلسفية التى تلتفت اليها الشعوب وهى فى

(١١) محمود دياب : الظلال فى الجانب الآخر ، الدار القومية ، القاهرة ، ص ٣٤ ·
(١٢) المرجع السابق ، ص ٤٩ ·

قمة شبعها وبطرها الفكرى(١٣) .

وهذا يفسر لنا كيف قوبل هذا التمرد على الاساليب التقليدية من جانب بعض النقاد . ففى حديث ادلى به اخيرا الزميل انور المعداوى لرجاء النقاش بصحيفة الجمهورية أعلن قائلا :

انني أرفض مثل هذا الأدب .. ذلك لأنني أومن أن رسالة الفن – فى أصل من أصولها – هى أن يفهم القارىء أولا عن الكاتب أو الفنان فاذا لم يستطع الكاتب أن يوصل الى القارىء مضمون أفكاره ، أن يوضح له ما يريد ان يقول .. فهو لم يؤد من واجبه شيئا . انا اعترف ان الحياة تبدو فى كثير من جوانبها غير منطقية وغير معقولة ، فهل من مهمة الفن أن يزيد من كثافة اللامعقول وان يعقد ما فى الحياة من لا منطقية . العكس فى رأيى هو الصحيح . أننا يجب أن نقدم الحياة للناس من خلال الفن وهى معقولة ومنطقية على الاقل حتى يكون دور الفن هو أن يحبب الناس فى الحياة ، وأن يقدمها اليهم فى صورة تخلو من التعقيد وتجسيد ما فيها من بشاعة .. حتى لا تشيع فى ارجائها كثافة الظلام الذى يمكن أن ينعكس بدوره على الجانب النفسى للجماهير . ومن هنا كان النقد مثلا يعيب على كاتب القصة ان يبنى احداثه على المصادفات مع أن الحياة – والفن يعبر عنها – فى كثير من اتجاهاتها مليئة بالمصادفات .. فلماذا ؟ لان الفن يريد ان يمنطق الحياة ،يريد أن يعطيها صفة المعقولية .. يريد أن يقدمها فى الاطار الذى لا غرابة فيه ولا شذوذ ولا بعد عن المعقولية . (١٤)

وانور المعداوى ناقد من بين نقاد عديدين يقفون ضد هذا الاتجاه ، وعلى رأسهم العقاد وطه حسين . فالعقاد فى يومياته بصحيفة الاخبار خلال عام١٩٦٣ وأوائل عام ١٩٦٤ وحتى آخر حديث أدلى به للتليفزيون قبيل وفاته ، كان يعتبر هذا الاتجاه مجرد هذيان ، وموضة تهريج ستموت كما ماتت موضات من قبلها ، وأصحابها ليسوا الا أدعياء ويفرق العقاد بين العبث وادراك العبث فيقول :

العبث لغو وسخافة بغير غاية أو بغير معنى ، ولكن ادراك العبث غاية مقصودة لها معناها . ولو كان هذا المعنى فصلا حاسما بين العمل المقصود واللامقصود ، اذا جرينا على منهجهم اللفوى فى المعقول واللامعقول .

ان الماء المختلط بالاتربة والنفايات عكر . ولكن العين التى تدرك أنه عكر ليست بعكرة ولا يجوز لنا أن نعكرها عمدا لكى يصبح النظر موافقا للمنظور .. على قول الأدعياء الذين يعطوننا كلاما مختلطا معكرا لأن العالم فى رأيهم خليط من الأكدار ولا سبيل الى تصفيته على شكل من الأشكال .

فمهما يكن من عبث الحياة التى يحياها بطل القصة حسب تصور المؤلف ، فان القصة نفسها غاية مقصودة لاعبث فيها ولو كانت تمثل العبث كله على كل صورة من صورة فى الواقع أو الخيال .

وليقولوا من العبث مايشاءون ، ولكنهم راغمين سيعلمون انادراك العبث جد لا هزل فيه ، وأن العين العكرة لا تصلح للنظر الى الماء العكر ولا الى الماء الذى يقطر بالصفاء (١٥) .

كما شارك الدكتور زكى نجيب محمود فى هذا الهجوم فقال :

قد يكون فى اللامعقول سحر يفتننا ، لكن من ذا الذى قال ان الأدب العظيم يكتب ليسحر ؟ لا ، ليست هذه هى مهمة الأديب العظيم ، بل ان مهمته أن يصوغ « الحق » فى بناء من اللفظ ، ان يكون ذا طابع فريد فى مضمونه الفنى ، فوراءه حقيقة مجردة عن الطبيعة الانسانية قد تجسدت فيه ، فحتى لو اراد الاديب أن يجسد فى ادبه الجانب اللامعقول من الانسان فهو انما يفعل ذلك بطريقة معقولة . (١٦)

ويشارك عبد الرحمن الخميسى فى هذا الهجوم وان كان على أساس فلسفى مغاير ، فبينما يستند زكى نجيب محمود فى معارضته هذا الاتجاه على أساس فلسفة مثالية تؤمن بوجود حقيقة مجردة عن الطبيعة الانسانية تتجسد فى العمل الفنى ، نجد عبد الرحمن الخميسى يعارض هذا الاتجاه

(١٣)نزار قبانى : الشعر قنديل اخضر ، دار الاداب ببيروت ، ١٩٦٣ ، ص ٥١

(١٤)صحيفة الجمهورية ، القاهرة ، الخميس ١٢ مارس ١٩٦٤ ، ص ٦ .

(١٥)صحيفة الاخبار ، القاهرة ، ١٢ فبراير ١٩٦٤ ، ص ١٢ .

(١٦)زكى نجيب محمود ، دفاع عن المعقول ، صحيفة الاهرام ، القاهرة ، ١١ يناير ١٩٦٣ .

على أساس أنه وليد مجتمع رأسمالى يربط بين الحرية والفردية ، فهو يقول :

الحرية فى منهج أولئك حرية بورجوازية ، تقوم على تحقيق الرغبات الفردية دون حائل .. انهم يطالبون بحرية الفرار ، ونحن نطالب بالحرية الحقيقية التى تدفع الانسان الى الشعور بمجتمعه . (١٧)

ولهذا فهو يرى فى هذا الاتجاه دعوة خطيرة لتخريب أرواح الشباب .

ولكن جانبا آخر من النقاد لهم وجهة نظر تخالف هذا الاتجاه النقدى أمثال الدكتور لويس عوض وأنيس منصور ورجاء النقاش والدكتور غنيمى هلال وغيرهم ، فهم يؤمنون بأن علينا ان نفتح جميع النوافذ لكل التيارات الأدبية . فأولوا اهتمامهم لهذا الاتجاه ولأصحابه فى الادب الأوربى المعاصر ، وقدموه وقدموهم الى القارىء العربى ، كما أولوا اهتمامهم لبعض المحاولات الشبيهة التى قدمها أدبنا العربى المعاصر ، ولم يقفوا منها موقف الرفض ، بل قاموا بدور ايجابى فى محاولة شرحها وتفسيرها .

ان معركة الجديد والقديم معركة دائمة ، فكل قديم فيه الفة لا نستطيع التخلص منها بسهولة وكل جديد فيه شذوذ لم نتعوده . هذه طبيعة الأشياء . لكن طبيعة الأشياء أيضا أن يحمل الجديد بذور التمرد على القديم ، فهذه دلالة الحياة والتطور .

وقد ينطوى هذا الجديد على مبالغة وتطرف لايحد منهما الا ذوبان القديم والجديد معا للوصول الى شكل جديد يعبر عن مضمون الحياة الجديدة .

ولعلنا نستطيع أن نخلص من هذه الدراسة الى النتائج التالية :

أولا : أننا لم نعرف أدب العبث بمعناه المعاصر حيث يتضافر الشكل والمضمون فى اعلان عدم وجود معنى للحياة ، انما الذى عرفه أدبنا حتى الآن اما محاولات فى الشكل تهدف الى تحطيم المتعارف عليه من الأشكال الأدبية دون أن ترتبط بالتعبير عن عبث الوجود ، وهذا هو الأغلب الأعم . واما مضمون قد يعلن ان الحياة لا معنى لها ولكن فى أسلوب مفهوم وشكل أدبى مالوف ، وتلك محاولات أقل .

ثانيا : ان تلك المحاولات لم تتخذيوما شكل الدعوة المذهبية التى يواصل أصحابها الدفاع عنها والعمل على نشرها على ما نحو ما حدث فى المحاولات المماثلة فى الغرب ، ذلك ان معظم أصحابها هنا تخلو عنها فيما بعد ، حتى بدت مجرد مرحلة شخصية فى تاريخ تطورهم الأدبى يتلمسون فيها أسلوبا اوشكلا جديدا يستقرون عنده . فلم يكن القلق ايمانهم ولا التمرد المتواصل هدفهم ، وحتى بدا ان محاولاتهم لم تتم الا بتأثير المذاهب الفنية فى الغرب من ناحية وبتأثير الأحداث العالمية التى تمس كل انسان فى عالمنا من ناحية أخرى دون أن تكون لها جذور عميقة فى تربتنا .

ثالثا : ولعل هذا راجع الى ما يكاد يجمع عليه النقاد والأدباء على السواء ، من أن ظروفنا الحضارية تختلف عن ظروف أوروبا الحضارية التى أنتجت هذه الاتجاهات الأدبية ، وأن محاولاتنا المشابهة انما هى استفادة من حرية الفنان العبثى فى التعبير حتى نصبح أكثر قدرة على التجديد . أما أدب العبث نفسه فلا ينطبق علينا ولا يصور حالنا . ولهذا تحدثنا عن اللامعقول ولم نتحدث عن العبث فى أدبنا المعاصر .

ونحب ان ننبه اخيرا الى ان هذا البحث قد اقتصر على تتبع هذا الاتجاه فى الادب دون سائر الفنون ، كما أنه اقتصر على محاولات هذا الاتجاه فى الجمهورية العربية المتحدة دون سائر البلاد العربية . وانه اقتصر ايضا على تتبع تلك المحاولات فى أدبنا المعاصر دون التعرض لتلك الظواهر المتفرقة فى تراثنا العربى على نحو ما يمكن أن نجد فى أدبنا الشعبى أو أدب المتصوفة شعرهم ونثرهم . وهى محاولات أمامها ظروف تختلف عن ظروف العصر الراهن ، ولها اهداف تختلف عن اهداف المحاولات المعاصرة ، وان كان يمكن الاستفادة منها على نحو ما استفادت المحاولات الأوروبية من محاولات سابقة مماثلة تمتد الى فنون الشعوب البدائية وأساطيرهم .

تلك هى حدود هذا البحث موضوعا ومكانا وزمانا .

(١٧) عبد الرحمن الخميسى : دعوة خطيرة لتخريب أرواح الشباب ، صحيفة الجمهورية القاهرة ، ٣ يناير ١٩٦٣ .

الكاتب ومشاكله

بقلم يوجين يونسكو
ترجمة صنع الله ابراهيم

المرة الاولى التى حاول فيها يونسكو أن يكتب عن فلسفته الادبية كانت فى عام ١٩٦٢ عندما صدر له فى باريس كتاب بعنوان « مذكرات ومذكرات مضادة » . وتعتبر المقالة التالية اخر وأطول ماكتبه عن الادب كما انها تمثل أكثر محاولاته جدية لعرض آرائه حول المشاكل التى شغلت العالم الادبى المعاصر . وقد كتبها خصيصا لمجلة Encounter الانجليزية ونشرتها فى عددها الاخير .



هـــذا السؤال عادة الى كل مؤلف : « لماذا تكتب ؟ » . وقد تكون اجابتـــه على سائله هكذا : « لابد وأنك تعرف . لأنك تقرأ ما نكتبه ، واذا قرأته ، وواصلت القراءة ، فان تفسير ذلك لابد وأن يكون أنك قد وجدت فيه شـــيئا حيويا ، شكلا من أشكال الغذاء ، شيئا يطابق حاجتك . هل يمكنني أن أسألك : لماذا تشعر بهذه الحاجة ، وما نوع الغذاء الذى نقدمه لك ؟ قد أكون كاتبا ، ولكن لماذا تقرأ لى ؟ ان الاجابة على السؤال الذى توجهه لى توجد فى داخلك » . وعندئذ سيجيب القارىء أو المتفرج بانه يقرأ أو يتـــردد على المسرح بهدف التعليم والتسلية .

وبشكل عام ، هاتان هما الاجابتان المحتملتان . التعلم يعنى معرفة موقف الكاتب وما كتبه ، ولكن القارىء الأكثر تواضعا قد يقول أنه يبحث عن اجابة لأسئلة لا يستطيع هو الاجابة عليها . أما القارىء الذى يبحث عن المتعة أى الذى يريد أن ينسى متاعب حياته اليومية ومشاكلها ويستمتع بجمال الكتاب الذى يقرأه أو المسرحية التى يشاهدها فانه سوف يتهمك بانك ممل وتثير السأم اذا ظن انك تحاول ان تعطى توجيها أو درسا أخلاقيا . واذا ظن القارىء الذى يبحث عن توجيه انك تحاول تسليته على نفقته ، فانه يتهمك بانك لا تقدم اجابة على كافة المشاكل التى لايستطيع هو نفسه أن يحلها . وما أن يكتب أحد سوناتا أو كوميديا خفيفة أو أغنية أو رواية أو مأساة ، حتى يندفع الصحفيون متســائلين عن رأى مؤلف الأغنية أو المأساة فى الاشتراكية والرأسمالية والخير والشر والرياضيات ورحلات الفضاء ونظرية الكم والحب وكـرة القدم والطهى ورئيس الدولة .

●

لقد سألنى ذات مرة أحد الصحفيين من أمريكا الجنوبية هذا السؤال : « ما هو مفهومك عن الحياة والموت ؟ » وكنت ساعتئذ أهبط من القارب وأنا أحمل حقيبـــة فى كل يد . فوضعت الحقيبتين على الأرض ، ومسحت العرق من جبهتى ، وسـألته أن يمنحنى عشرين سنة أفكر فيها فى الاجابة التى لا أضمن مع هذا اننى سأستطيع الوصول اليها فى ذلك التاريخ . وقلت له « هذا هو بالدقة السؤال الذى أوجهه لنفسى . وأنا أكتب بهدف توجيهه الى نفسى » . والتقطت حقيبتى وأنا أشعر أنى قد خيبت أمله . لا يحمل كل الناس مفتاحا للكون فى جيوبهم أو حقائبهم . واذا ما سألنى كاتب أو مؤلف لـــماذا اقرأ أو أذهب الى المسرح لاجبت بانى افعل هذا لا لاحصل على بعض الاجوبة وانما لاكتشف أسئلة جديدة ، لا لأحصل على المعرفة ، وانما ، ببساطة تامة ، لاتعرف على الشىء أو على الشخص الذى يدور حـوله العمـل الفنى الذى التمسته ، أن فضولى للمعرفة يتطلع الى التعـلم والعلم من أجل الأشباع . أما الفضول الذى يقودنى الى المسرح ومعارض الفن أو القسم الأدبى فى احدى المكتبات فهو مختلف تماما

فى طبيعته . فما يحركنى هو الرغبة فى معرفة قسمات وأعماق شخص قد أحبه وقد أكرهه .

ان الكاتب يضيق بالأسئلة التى توجه له لأنه يوجهها لنفسه مع الكثير غيرها ، ولأنه أيضا يرتاب فى أنه قد بقيت عنده أسئلة أخرى يجدر به أن يوجهها الى نفسه ، ويخشى ألا يتمكن من ذلك أبدا ، فضلا عن الاجابة عليها .

كل انسان ، بما فى ذلك الكاتب ايضا ، يتنفس فى حرية عندما يصبح بمفرده ، بعيدا عن الصحفيين وضباط الشرطة . وهو يسأل نفسه أحيانا لماذا يتنفس هكذا ، وأحيانا لا يفعل . وسواء وجه السؤال الى نفسه أم لم يفعل فهو لا يستطيع أن يكف عن هذا التنفس . والكاتب لا يتنفس هكذا فحسب ، فهو كاتب ، ولهذا فهو يكتب أيضا . ولا يبدأ فى التساؤل عن الأغراض والأسباب التى تكمن خلف كل ما يفعل وليس الا بعد أن يشرع فى الكتابة . وهكذا يسأل بينما يتحدث مع نفسه (أثناء قيامه بعمله مثل صانع الدولاب الذى يجمع المواد التى يحتاجها لعمله بينما يفكر فى مشاغله الخاصة أو فى طبيعة الدواليب دون أن تصرفه هذه المشاغل عن صناعة الدولاب) : لماذا أكتب ؟ (1) الى ماذا يستجيب هذا النشاط ؟ هل أنا أحاول تأكيد نفسى أى تبرير وجودى ؟ أم أن السبب هو خوفى من الموت ورغبتى فى أن أواصل الحياة فى صور أخرى بعد تحلل بدنى ؟ هل أنا أحاول انقاذ العالم ، أو انقاذ نفسى ؟ أو التسبيح باسم الاله وتمجيد الكون ؟ هل أنا أحاول توضيح نفسى واكتشاف وفهم أو تفسير نفسى ؟ هل السبب هو انى لا أفهم نفسى وأريد من الآخرين أن يقدموا لى التفسيرات ؟ أم انى أشعر بالوحدة وأريد أن أخرج من عزلتى واتصل بالآخرين أو أشعر بأخوتهم ؟ هل هناك أسباب أخرى مختلفة وخبيئة تدفعنى لعمل شىء لا علاقة له بالأسباب الظاهرة ، وان هذه الأسباب الظاهرة ليست الا قناعا وضع عن عمد أو بلا وعى ليخفى السبب الأعمق ؟ هل أكتب لأنى أريد أن أفهم العالم وأحدث بعض النظام فى فوضاه البالغة لترضى عنه نفسى أنا على الأقل ، فتكون الكتابة والعمل الفنى شكلا من أشكال التفكير عن طريق الحركة ؟ أو أن السبب ببساطة هو أن الخلق رغبة غريزية وضرورة فى اللاوعى ، فيكون التخيل والابتداع والاكتشاف والخلق وظائف طبيعية كالتنفس ؟ هل الخلق شكل من أشكال اللعب ، واذا كان الأمر كذلك ، فما هو معنى هذا النشاط المتصف باللعب ؟

هل يدرك المؤلف نفسه تماما مايفعل ؟ ان ظنى هو أنه نفسه مخدوع . ان له نيات واعية معينة بالطبع . فمثلا هو قد ينطلق لاثبات شىء ما ويتخيل أن مايريد اثباته هو جوهر عمله . ثم يلحظ ، هو أو غيره ، أن القصة الخيالية التى خلقها أكثر أهمية مما يعتبره هو الشىء الجوهرى . ويصبح الشىء الذى حاول اثباته غير ذى أهمية ، بينما تكون الطريقة التى حاول بها اثباته ، أى البناء الذى شيده ، هى الشىء الهام . وربما كان هدفه الوحيد هو أن يشيد صرحا يحوى قوانين البناء الادبى أو المسرحى ويصورها، شانه شان البانى الذى هو - فى المحل الاخير - يصور قوانين العمارة ويعطيها التعبير المادى . ان الكنيسة المهجورة ، التى لم تعد بعد مكانا للعبادة ، قد تصبح مستشفى أو مركزا للشرطة أو قد تترك هكذا خالية ، ولكنهاتظل - من ناحية الجوهر - هى نفسها بناء ، قطعة من العمارة ، وليس كنيسة . وفى حقيقة الأمر انها لم تكن أبدا كنيسة ، وانما هى قد استخدمت ككنيسة كما قد يستخدم أحد الأعمال الشعرية أو الدرامية مؤقتا كأداة للدعاية أو التعليم أو اعادة التثقيف السياسى ، الخ . ان القوى التى قد تستخدم هذا العمل لأى غرض من الأغراض لا يمكنها أن تغير من طبيعته ، من كونه بناء حيا ، عملا مبدعا . ويحدث أن يحتشد عمل الكاتب بالمشاكل والأهداف والافتراضات من كل نوع ويتضمن نقدا للمجتمع ولحالة الانسانية . وأيضا قد يظن المؤلف انه لم يكن يتناول أمر نفسه ثم اذا به يكتشف نفسه فى عمله . وتكمن النوعية الجوهرية للعمل ، بالدقة ، فى الاعترافات اللاواعية التى يتضمنها . وبالطبع ستعطى لهذه الاعترافات نفسها تفسيرات متناقضة وتزيف . وقد تستخدم ضد المؤلف ، ولكن هذه مسألة أخرى .

وأنا أعلم أن كافة هذه الأسئلة قد صيغت من قبل ، وان الفلاسفة ورجال الدين وعلماء النفس وعلماء الاجتماع قد حاولوا الاجابة عليها وتعرضوا لها فى آلاف الكتب .

●

واعتقد أن كافة الأسباب التى أوردتها فيما سبق هى أسباب حقيقية وزائفة فى نفس الوقت . انها حقيقية اذا ما تقبلناها جميعا ، وزائفة اذا لم نتقبل سوى واحد منها أو عدد قليل .

ويتطلب الأمر بعض الوقت اذا أردنا أن نتناول أحد هذه الأسباب وندافع عنه باسناده الى فلسفة أو نظرية ما ، ولكنى لا أظن اننى سأجد هذه العملية صعبة جدا . كما أنى أدرك أيضا المخاطرة التى أتعرض لها عندما أتناول المشكلة من جانبى وحدى، فما سوف أقوله قد قيل من قبل ، والأدلة التى أقدمها قد لاتتضمن شيئا جديدا أو هاما . وهذا من سوء حظى وحظكم .

ان هناك أشياء كثيرة تجبرنى على الكتابة ، كأعظم الدوافع تناقضا أو تكاملا : الكبرياء ، الرغبة فى القوة ، الحقد ، الرغبة فى خلاص نفسى ، الحب ، الألم ، الحنين ، اليأس ، الثقة ، فقدان الثقة ، التأكد من أنى على صواب ، فقدان هذا التأكد ، الرغبة الحارة فى المعرفة وفى توصيلها للآخرين ، المتعة (ولكن اذا كنت أمتع نفسى ، فلماذا تجلب لى الكتابة هذه المتاعب وتسبب لى هذا التعب الذى لايقهر ؟) ، اتضاع النفس . يبدو لى أن كل هذا موجود وجلى فى الأعمال الأدبية التى تعبر عن نفسها بأفضل مما يفعل المؤلف نفسه عندما يتحدث عنها .

ربما كان الأجدر بالمرء أن يكف عن الكتابة . ولكن هذه الامكانية تثير مشكلة مختلفة ، هل يفعل أو لا يفعل ، هل يحيا أو لا يحيا، هل يفعل أى شىء أو لا يفعله ، لأن الكتابة كما نعلم جميعا شكل من أشكال الفعل .

هل صوتى هذا صوت فرد واحد ؟ هل ما أبتدعه أو أظن انى أبتدعه ، ما أصفه أو أكتشفه أو أظن انى قد اكتشفته ، شىء متعسف ؟ هل يحتاج الناس الى أو الى عملى ؟ هل يحتاج

(1) هناك مؤلفات تتكون بكاملها من خواطر مؤلفيها وتساؤلاتهم عن أنفسهم مثل قصائد مالارميه وفاليرى ، الخ . ومع ذلك ، يبدو لى أن التساؤلات الذاتية فى العمل الفنى تنفصل عنه وعن الشاعر المتسائل ، وتصبح مواد صالحة للاستعمال كأى مادة أخرى ، وعلى نفس المستوى ، فى العمل الجارى خلقه ، أى عناصر مكونة « للأثر » .

الناس الى أحد ؟ هل أنا استجيب لطلب أم أنا اقحم نفسى على الجمهور ؟ واذا كان الأمر كذلك ، فاى حق لى فى أن أفعل ذلك ؟ وهل وجد أحد من قبل فى مثل وضعى ؟ من الواضح أن الكاتب عرضة للتفسير والحكم عليه وتقبله ورفضه ، وانه عضو فى جوقة تعزف ، وأن هذا العزف ماض فى طريقه • ووجوده يؤخذ فى الاعتبار ، على الاقل لانكار ما يقوله • فلا شىء يمكن انكاره الا اذا كان قد وجد بالفعل . ويقول الكاتب لنفسه : هكذا أجد نفسى مع اناس آخرين ، واذا كنت مع آخرين ، فلابد أن يعنى هـذا اننى « آخر » ، مثلما أننى نفسى ، وان أناسا آخرين يتحدثون بصوتى ، واننى انا أناس آخرون أكثر مما أنا نفسى . ولـــكن ما معنى أن يكون المرء نفسه ؟ أأنا مجرد نقطة التقاء ، مفــرق طرق ، حيث تتحد قوى مختلفة أو تصطدم ؟ أم أنا فريد ، وهذا هو سبب اثارتى للدهشة ، وسبب ميلى الى الاقتنـــاع بحـكم موضوعى هو أننى أثير الاهتمام ؟ أو ربمــا كان كلا الاحتمالين صادقا فى آن واحد ، ولكن هذا أيضا مشكلة جديدة . فما معنى أن يكون « المرء نفسه » ؟ هل هذه النفس ، الكائنة ، مطلقة أو نسبية ؟ ان « الأنا » (التى تفكر بالطبع) والتى تميزنى .. هذه الأنا لا أستطيع تحديدها أو معرفتها ، وربما كانت الأفكار ، التى اعتبرها افكارى أنا ، خاضعة لأفكار آخرين . هل نحن ، جميعا ، قابلون لان يستبدل احدنا بالآخر أو أن يحل أحدنا محل الآخر ؟ وسواء أكانت الاجابة هذه او تلك ، أو الاثنتين ، فان الحقيقة تمد المؤلف ـ فيما يبدو ـ بتبرير كاف لوجوده ولما يقوله أو يحاول قوله . وهذا ما يزيل الضيق الذى قد يشعر به بسبب كونه على ما هو عليه ، فاذا كانت الكتابة أو الانهماك فى النشاط والفعل ، تعبيرا عن كبرياء ، فان رفض الكتابة ، ورفض النشاط، ورفض عمل الأشياء ، قد يكون أيضا تعبيرا عن نفس الشعور .

ويجب أن أعترف أولا بأن لا اللاهوت ولا الفلسفة قد أتاحا لى أن أفهم سبب وجودى . ولا هما أقنعانى باننا ملزمون بأن نفعل شيئا بوجودنا أو أننا يجب أو نستطيع أن نعطيه معنى ما . اننى أشعر باننى لا أنتمى بتاتا الى هذا العالم . ولست أعلم الى من يجب أن ينتمى العالم ، ومع ذلك لا يجدر بى أن أعهد بالعــالم أو بنفسى الى أى أحد . واذا ما كنت أشعر هنا بالراحة بعض الشىء ، فان السبب فى هذا هو أننى بمجرد الوجود قد اعتدت أن أكون هنا . ولكن ظنى هو أننى انتمى الى مكان آخر . واذا عرفت أين يقع هذا المكان ، سيكون كل شىء افضل بكثير ولكنى لا أرى كيف يمكن الاجابة على الســـؤال . فربما كان الحنين الغامض الذى يداعب المرء ، علامة على وجود هذا المكان الآخر . وهذا المكان الآخر قد يكون « هنا » لا أستطيع اكتشافه ، أو ربما كان ما أبحث عنه ليس هنا . ولقد أعطانا البعض اجابة أو ظنوا أنهم يستطيعون ، وقدموا حلا • وأنا مسرور لاجلهم وأقدم لهم تهانى • اما من جانبى فانا الاحظ أنى ـ « الانا » التى يصعب تحديدها ـ هنا ، وأنى أكتب من أجل أن أعبر عن ، وأوصل ، دهشتى وحنينى . هذه النقطة على الأقل محددة قاطعة . وعندما أسير فى شوارع باريس أو أسافر فى أنحاء العالم ، فانى أحمــل دهشتى وحنينى معى . ويبدو لى أنه لا توجد أشياء قاطعـــة أستطيع أن أبدأ منها البحث والتفكير ، ويخيل الى فى أحيـــان أخرى أن مثل هذه الأشياء موجودة . ولكنها تبدو لى غير ثابتة وتتغير ثم تختفى نهائيا .

ومن الجلى أنكم قد لاحظتم التناقض الذى وقعت فيه . فهل حدث هذا لأنى لم أستطع أن أجلب النظام الى هذا التناقض أو الى التناقضات على وجه العموم ؟ هل حدث هذا لأننا نعيش على عدة مستويات من الشعور يناقض بعضها بعضا ؟ مرة أخرى أعتقد أن كلا الاحتمالين حقيقى . وبين الحين والآخر أظن أنى أومن بشىء ما ، أظن أنى أفكر ، وأنحاز الى أحد الجوانب ، أختار ، أكافح ، وعندما أفعل ذلك ، أفعله بعنف وبعناد . ولكن هناك دائما فى داخلى صوتا يقول لى ان اختيارى وعنفى وجزمى ، ليس له اساس أكيد أو مطلق ، واننى يجب أن أتخلى عنه . ولست أملك الحكمة الضرورية لربط أفعالى بشكوكى العميقة الجذور . لمـاذا أقول كل هذا ؟ كل انسان يوجه هذه الأسئلة لنفسه عندما يكون بمفرده . ان الكاتب يكتب فى هذه الحالة من الاضطراب والبلبلة. وهذه نقطة ثانية ثابتة بشكل قاطع ، كما لابد أن يكون قد تبين القارىء .

وأحب أن أوضح أيضا نقطة أخرى : اننى لا أجعل من التشكك أو عدمه مهنة لى . فلست أجادل فى مشكلة ضرورة الاختيـــار وقيمته . وقد يقول البعض ان ترددى العميـــــق له تفسيره التاريخى ، وأنى أنتمى الى هذه الطبقة أو تلك ، أو أننى متأثر بميول وتقاليد مختلفة ومتناقضـــــة ، قد يمكن وقد لا يمكن تفسيرها تاريخيا وديالكتيكيا . وأكرر أن هناك لحظات أختار فيها وأنحاز الى جانب ضد آخر ، الا اذا كان هذا وهما يبدو لى. اننى ببساطة احاول هنا أن أفسر ما يكمن فى أعماقى ، اننى أفسر وأكتشف نفسى فى الوقت ذاته . اننى أستسلم للنوازع أو بالأحرى أعارض نوازع الآخرين . فانا ، مثل كل انسان أو على الأقل بعض الناس ، أميل الى معارضة ما يعرض على أو يقدم لى فى شكل قاطع . اننى أرى العناصر السلبيـــــة أو المغـلوطة فى تأكيدات الآخرين . ما حقى أنا فى أن أظن أن شيئا ما مغلوط أو غيـــر مغلوط ؟ انى ، كما قلت أختار ، أؤكد وأنكر ، بالنسبة للاشياء الصغيرة فى الحياة • اننى أقرر أن الاسود لون أكرهه وأننى أفضل الأزرق . وقد يمكن اكتشاف الأسباب التى تجعلنى أفضل هذا أو ذاك ولكن المجهود سيستغرق وقتا طويلا . وأنا أفضل أيضا بلزاك على أيوجين سو وشيكسبير على فيدو ، ونخلص من هذا بان لدى ميزانا معينا ، وأنه ميزان أدبى .

واذا كنت أفضل شيكسبير على فيدو ، فلأن عالم شكسبير يبدو لى أكثر غنى وأكثر تعقيدا وأكثر انسانية وعمقا وصدقا من عالم فيدو . ولكن ما هو ذلك الذى أجده عند شكسبير ولا يملكه فيدو ، انه صوت شكسبير وغضبه ، تساؤلاته الأكثر غنى ، هو بالدقة ما لا أجده لدى الكاتب الكوميدى الفرنسى . ان فيــدو لا يعرف ما بى من فوضى وحيرة . ان ما أجده لدى شكسبير ليس الاجوبة وانما الاسئلة والاحـداث مع عـــدد من الدلالات أو الحقائق البديهية . لا حلول نهائية . هذا هو ما يجعلنى أقول بأن توجيه المرء السؤال الى نفسه دون تقديم الاجابة أكثر صدقا من عدم التساؤل على الاطلاق .

والاحظ أيضا ، فى الكتب التى يتصادف أن أقرأها ، ان الاجابات لا ترد ردا كاملا على الأسئلة وان كافة المشاكل تعطى حلولا زائفة. ان كافة النظريات مؤقتة . انها لا تبدو مؤقتة وحسب ، بل انى أعتقد أيضا انها ليست سوى نظام من الافتراضات أو وســـائل للنظر الى الأشياء ، يمكن دائما استبدالها بايديولوجيات أخرى او مفاهيم مجردة . اننا نفسر الأمور لأنفسنا على قدر مانستطيع.

ان الأيديولوجيات تبدو ، بمساعدة قليل من الايعاز للنفس ، وكأن الحقائق تؤكدها ، رغم أن الايديولوجيات المضادة تثبت أن الحقائق تدحض الأولى . على كل انسان أن يؤلف لنفسه منهاجا ديكارتيا لاستخدامه الخاص وهذا أمر شاق . أنا موجود . ولكن من هو هذا « الانا » ؟ وكما أبنت من قبل ، من الصعب أن نجيب . انه اصطلاح ولكنه اقل غموضا على آية حال من « نحن » أو « الناس »

ومع ذلك فهناك شيء ما . توجد أشياء . أشياء يمكن استخدامها ، أشياء يمكن استخدامها لعمل أشياء أخرى ـ العمل، الفعل ، الكتابة . أستطيع أن أفعل أشياء ، أستطيع أن أكتب . المبانى تشيد ، والآلات تحملنا من مكان الى آخر ، الخ . هذا هو كل ما أستطيع معرفته عن طبيعة أشياء أكثر تحديدا . الحسابات يمكن عملها ، أى اذا شئنا التبسيط ، نستطيع أن نتحرك أو نظل حيث نحن ، أو نتناول الاشياء • وأعرف أيضا أن كل ما هو موجود أو ما يتم اداؤه أو صنعه ، كل ما يبدو لنا موجودا أو ما يجرى أداؤه أو صنعه ، لم يكن له وجود ، وان ما يجرى صنعه سيزول فى النهاية . ان شجرة البرقوق هذه ليست شجرة كريز ، ولكن من يدرى لعلها تصبح شجرة كريز نتيجة لتطعيم موفق . وشجرة البرقوق هذه قد تصبح ذات يوم شجرة أصلها شجرة برقوق زالت أو لا شيء . وربما كانت قد تحولت فى الماضى الى أشياء أخرى . فمن غير الممكن استبعاد التحولات من تفكيرنا ، وعندما تزول شجرة البرقوق من الوجود لن يستطيع أحد أن يضمن أنها قد وجدت من قبل على الاطلاق. لدى ميول ورغبات ، ولست أعلم أسباب هذه الميول والرغبات ، وأعتقد أن المرء اذا ما تابعها الى منابعها وفهم أسبابها وظروفها ـ وهو أمر قد يكون ممكنا ـ فان الرغبات والنوازع والشهوات والمخاوف والحب والحقد ، سرعان ما تختفى •

وظنى أنه لايوجد سبب لاى شيء ، وأننا مساقون بواسطة قوة لا يمكن فهمها أو ادراكها . لا شيء له سبب . كل شيء فى داخل المرء قابل للجدل ، وما هو خارجى (أو ما نسميه «بالخارجى») سواء كان حقائق أو أشياء ، لا يمكن دحضه . وهو بالنسبة لى ، مجرد من كل سبب للوجود أو عدمه .

ان تفسيراتى الذاتية لنشاطى تبدو غير كاملة أو زائفة أو مهتزة . ولما كنت لا أعرف الفرض من الحياة ، فلست متأكدا تماما من السبب فى أنى أكتب • ومع ذلك فقد كنت دائما كاتبا، مثلما كنت دائما طوال المدة التى أستطيع تذكرها ، حيا ، أتساءل عن معنى الحياة ، اننى مدفوع للكتابة ، أى لتوجيه أسئلة الى نفسى والتطلع حولى ووصف ما أشاهده . ولكن عندما أكتب ، لا يبدو هناك معنى لما أفعله من استنكار الشر ونقد الآخرين وسلوكهم والسخرية بهم والوعظ الأخلاقى ، الا من خلال زاوية ضيقة جدا . وعندما انحاز الى جانب ما أتساءل دائما لماذا أفعل هذا ، وأفكر أننى لا يجب أن أفعل ذلك . ان أهوائى ومعتقداتى تحددها مشاعر تلقائية لا يمكن اثبات صلاحيتها حتى ولو ترجمت الى أفكار واضحة ، والحقيقة ان هناك ما هو أكثر أهمية من الفكرة ذاتها وهو ان نعرف لماذا يفكر المرء فى الأفكار التى يفكر فيها . وأعتقد أنى أكثر أصالة فى أعمالى التى تعبر عن الدهشة واليأس الحائر . ان جذور الحياة تضرب فى أعماق هذه الدهشة. فى الاعماق النهائية لكيانى اجد ظلاما او بالاحرى ضوءا يعمى •

ولكن الاسئلة كلها ، سواء أكانت بسيطة أم معقدة ،ساذجة أم عميقة ، ليست الا مجرد بدايات أو نوازعأولية سرعان ماتتخطاها.

انها تسمح لنا بأن نبدأ رحلتنا ، بعثتنا الاستكشافية ، دون أن نعرف ما سنجده . أما المؤلفون التعليميون فهم يعرفون وجهتهم مقدما . ولن يكون أمامهم ما يكتشفونه . ان رحلتهم ليست ضرورية ، لأنهم فى الواقع يروون من جديد رحلات الآخرين وكشوفهم . انهم يتناولون ما هو معروف من قبل ، ما هو جاهز. وأمثال هؤلاء الكتاب لا يضيفون شيئا ، انهم زائدون عن الحاجة، انهم لا يستطيعون توصيل خبرتهم الينا لأنهم لا يملكون مثل هذه الخبرة . ومن الطبيعى أن تأتى الأسئلة قبل الأجوبة . ان الكاتب التعليمى أو السياسى يضع أمامنا أجوبة معينة قبل أن يطرح الأسئلة ، وهذه طريقة لا يمكن الحصول بها على أجوبة حيوية . فاثارة السؤال تعنى اننا قد نصل الى اجابة وقد لانفعل • ولكن المهم فى الأدب ، ليس هو العثور على اجابة أو الفشل فى ذلك . ان الذين يسألون أسئلة ويعطونها أجوبة ، والذين يسألون دون أن يجيبوا على أسئلتهم ، يتساوون جميعا فى الكينونة أو الوجود. لان العمل كائن حى ، عالم حى والمهم هو هذا العالم الحى أى الحقيقى • وسأعود الى هذه الفكرة فيما بعد •

وعلى أى حال ، فان ما يحتويه العمل من عذاب أو رصانة ، من حيرة أو جزم ، لن يكون فى النهاية سوى الموادالحية النابضة التى تصنع هذا العمل ، انها بمثابة أعضاء الكائن الحى . وهذا هو ما يشكل قيمتها ، وقيمة العمل وصدقه ، ان العمل ـ مسرحية مثلا ـ ليس استجوابا يتكون من أسئلة وأجوبة : ان الأجوبة الحقيقية فى عمل فنى تكمن ببساطة فيما يجيب عل العمل نفسه ، والعمل هو الذى يجيب على نفسه ، كما تجيب سيمفونية على نفسها ، أو كما تجيبمساحة من اللونعل مساحة أخرى مناللون فى نفس الصورة . وفى المسرح ، تؤلف هذه الأسئلة والأجوبة طرفى اللعبةـفالمسرح فى الحقيقة لعب بشيءـوستتوقف أهمية العمل على مصير الأسئلة التى اتخذت صورة حية ، على تعقيدها وصدقها وصحتها ـ صدقها كمخلوقات حية بالطبع ، وهو ليس بذلك الصدق الخارجى الظاهرى القابل دائما للجدل .

وهكذا ، فان كتابة الأعمال الأدبية ، من روايات وقصص قصيرة وقصائد ومذكرات ومقالات وسيناريوهات ومسرحيات ، تحتاج لشيء واحد بسيط هو الاخلاص • ان الصوت المخلص يدوى عاليا ويصل الى الأسماع ، وبعبارة أخرى فان للاخلاص صوتا قويا . ولكن وصول صوتك الى أسماع الناس لا يعنى بالضرورة أنهم سيصغون اليك . والعكس هو الصحيح ، على الأقل فى البداية . عندما تقول شيئا حقيقيا ، أى شيئا شعرت به ، وخبرته ، فلن يصدقك الناس ، لأنهم لا يريدون ذلك . أو قد يحدث أحيانا أن يبدو الصدق غير معبر ، فارغا أو عاريا ، ويعجز الناس عن التقاط العمق الحقيقى له ، لقد أعماهم ، أنهم لا يستطيعون رؤيته الآن ، ولن يرونه الا فيما بعد • ان ماهو صادق ، صدق الاصالة ، ماهو حقيقى ، يبدو غريبا ، غير عادى . انه غير عادى . الزيف تافه . وعندما تتهم بأنك كاذب فهذا علامة على أنك مخلص ، وعندما تكون مخلصا يتهمونك بالزيف . لقد فتح صوتك ثغرة فى نسيج العادات الذهنية الجماعية • ما كان حقيقيا بالامس ، ماكان يعتبر اكتشافا ذهنيا ، قد طرح اليوم جانبا ، ولكن البلورة الاجتماعية والسيكولوجية تهدف الى الابقاء ، فى شكل تقاليد صلبة ، على الحقائق التى لم تعد سوى وسائل متحجرة أو أعراض عمىوصمم. أننا نعلم أن لكل شيء ميلا لأن يكون مبعث سرور ورضا بشكل مريح ، ويتضح هذا الميل بوجه خاص فى حالة الثورات .

وبفضل اخلاص الفنان أو الكاتب وبحثه واستكشافه ، شأنه شأن الفيلسوف أو العالم ، يقدم لنا حقيقته ، صدقه ، حقيقة أو واقع شخصه ، وهى حقيقة غير متوقعة ، لم يتوقعها هو أيضا، انها كشف . وقد تتفاوت أهمية هذه الحقيقة بالطبع . ولكن سواء أكانت أساسية أم ثانوية ، فانها دائما غير متوقعة وتثير الحرج . ورد الفعل العام هو الرفض ، فلماذا يبذل النـــاس مجهودا ، لماذا يرفضون ما هو معروف بالفعل ، لماذا نزعج أنفسنا؟ لا شيء يمكن عمله دون أن نصل الى هذه النتيجة . ومع ذلك ، وبالرغم من كل شيء ، فان الحاضر الجديد والمحرج يؤكد نفسه. وفى النهاية يعير الناس آذانهم لك يهتمون بك وبما قدمته ، وبعد ان يهزوا أكتافهم ويسخروا منك ، يهتمون بك ويأخذون حديثك فى الاعتبار . وسرعان ما يدركون ان الزيف ليس الا صـــدقا . ويدركون أن الكاتب يتناول الواقع من زاوية جديدة ، وان الواقع قد اتسع واغتنى . ولقد ظن الفنان نفسه أنه كان يخترع . ولكنه فى الحقيقة لم يكن يخترع ، بل كان يكتشف . والاختـــراع والاكتشاف شيئان متطابقان . ان ما رآه الكاتب ينبع فى داخله ومن داخله ، كان واقعا موضوعيا سيتبينه الآخرون مثله ولن يستطيعوا انكاره طويلا . وعندما يتبينونه أخيرا ، سيتولد لديهم الظن بأنهم كانوا يعرفونه دائما ، ويبدو لهم حقا بسيطا وطبيعيا . ان الغرابة تصبح شيئا عاديا ، غيـــر المفهوم يصبح واضحا ، المستحيل يقبل . واذا بالعالم الذى اخترع واكتشف ، اخترع واكتشف بواسطة المؤلف ، لا يمكن الاستغناء عنه . لقــد تم استيعابه واصبح جزءا متكاملا من الواقع القائم . ويبدو الصدق الجديد دائما فى ضوئه الحقيقى كصدق منسى ، كعالم أخفى قبلا ويتكشف الآن للابصار من جديد .

وعندئذ يصبح شيئا عاديا ، حتى يبدو تافها . وتتراكم المقالات والأبحاث والدراسات والكتب وكلها تشرح ، بدرجات متفـاوتة من الفهم . ما قدمه الكاتب تقوم بتحليلك ، وبيان أخطائك ، وتصنيفك . ويقول احدهم انك لم تصل بما كتبته الى النتيجة المنطقية . ويطلب منك أن تتقدم الى الأمام فى هذا الاتجاه أو ذاك ، حسبما يتراءى للناقد المعين ، وطبقا للتفسيرات المختلفـة التى ستكوم فوق رأسك .

ان ما كتب عنى هو ــ من الناحية الكمية ــ أكثر أهمية مما كتبته أنا نفسى . وتبدو لى التعليقات التى كتبت عنى تعليمية لدرجة انى لو كنت أملك ذاكرة قوية وذهنا منهجيا لأمكننى أن أضع عن عملى بحثا أنال به الدكتوراه . بل ــ وهو ما قد يكون أكثر تشويقا ــ لامكننى أن اضع بحثا سيكولوجيا اجتماعيــا عن المعلقين على انتاجى . هكذا يشوه ما يكتبه المرء . كأنما لم يعد العمل هو ذات العمل « ولكن ماذا يكون ذلك العمل اذا ظل ما هو عليه الا هو نفسه ؟ ! » ويبدو العمل كأنه عبارة عن مجرد ما يقوله الآخرون عنه ويفعلونه به ، اذا عرفت الوضع الاجتماعى لناقد معين ، أو مجرد الصحيفة أو المجلة التى يكتب لها ، فانى أعرف مقدما ما سيقوله عن المسرحية الجديدة التى فرغت من كتابتها ، ما اذا كان سيحبها أو يرفضها . كما اننى من قراءة تحليل أو عرض أو مجرد تلخيص لاحدى مسرحياتى ، استطيع أن أعرف الاتجاه السياسى أو الايديولوجى للناقد . يمكننى بسهولة أن أخطط صورة أخلاقية أو ثقافية له ، فرغم أن العمل قد يكون جديدا ، فليس من الضرورى أن ينطبق هذا على المعيار الذى يوزن بواسطته ، فالمواقف ثابتة ، محددة من قبل . وربما يعنى

هذا أيضا أن العمل ليس جديدا بالدرجة التى تكفى لتحطيم المعيار القائم ، أن جدته ليست قوية بما فيه الكفاية ، فاستطاع الناس أن يخضعوه للمعايير القائمة ، أو أنه لابد من انقضاء مزيد من الوقت قبل أن يستطيع العمل أن يتحدث بصوته الحقيقى ويجعل نفسه مسموعا حقا .

●

ويدهش المؤلف نفسه من الاثر الذى احدثته مؤلفاته . وهـــو سعيد بالطبع . سعيد لأنه رغم اخلاصه طالما تساءل عما اذا كان اخلاصه أصيلا ، وعما اذا لم يكن مخدوعا بالرغم من نفســه . واعتقد أنى قد أوضحت ان الجدة هى علامة الاخلاص ، علامة الصدق . ما هو أصيل هو حقيقى . ان ما يماثل كل شيء آخر يصنع انما هو زائف ، لأن العادة والعرف زيف ، المخلص والصادق هو ما لم تتعلمه من الآخرين . الببغاء ليس صادقا . ان ما يقوله لا يعنيه ، وهو لا يفهمه .

الجديد جوهرى للفهم . وينتج من هذا ان الكاتب ، عنـــدما يكتب ، يتساءل الى أى مدى أصاب ، الى أى مدى يحق له ان يكتب ما يكتبه وينتظر التأييد ، وهو يتساءل أيضا حالما يوجه الناس انتباههم اليه ، عما اذا كان للآخرين الحق فى أن يقولوا ما يقولونه عن عمله . انك تكتب لتسر الى الآخرين ، وأنت ساخط على نفسك لأنك أفضيت اليهم بذات نفسك ، ساخط وقلق .

وقد يظن المؤلف ان ما قاله وفعله لم يسأ فهمه كثيرا عندما عبث به وشوهه كل الذين يرغبون فى تطويع العمل لغاياتهم الخاصـة وتحويله الى أداة لمعتقداتهم الدينية أو الأخلاقية أو السياسية ، واستخدامه لتصوير ذواتهم أو تبريرها . ان الدلالة على قيمـة العمل هى اخلاصه أى جدته أى نقاؤه . الفنان فى ذاتيته العميقة موضوعى تماما . ولهذا يكون فى وقت واحد ، جديدا وقديما ، وأقصد بذلك خالدا ومجهولا ومن الممكن معرفته .

Permanent, unknown and recognisable

ويصدق هذا أيضا على قيمة النقد . النقد حيوى مادام لايعكس النظم النقدية والثقافية السائدة . لا بأس بالنقد او التفسير ما دام المفسر يتناول العمل تناولا جديدا وباخلاص وموضوعية ، مادام أنه على استعداد لا لان يهجر مقاييسه بالضرورة ، وانما لان يعيد فحصها . ولست أعلم ، وانما أتساءل ــ من الناحية المثالية بالطبع ــ أليس من الواجب أن يكون الناقد مثالا للموضوعيـــة المطلقة بينما يكون المبدع ــ من الناحية المثالية أيضا ــ مثـــالا للذاتية المطلقة ؟ الناقد السيء هو المتغطرس ، الذى يريد أن يفرض نفسه على العمل ، ويتخذ موقفا متعاليا منه . ان الناقد بدلا من أن يتناول العمل بطريقة استاذية ، يجب أن يكون تلميذا لهـذا العمل .

أن تكون نفسك ، وأن تنكر نفسك ، أمران فى نفس الدرجة من الصـعوبة وأن يكون لديك مقيـاس أو ميزان من القيم ، ليس بالضرورة علامة الموضوعية . وفضلا عن هذا ، فان تنوع المعايير لايؤدى الا الى الفوضى والارتباك . واستطيع ان أتصور بسهولة نوعا من النقد لايستند الى معايير ، نوعا من التقييم المستقل عن أى معايير من القيم . وربما يكفى ان يكون الناقد واصفا للعمل ، أى أنه لو شئنا الدقة ، يتابع العمل وفقا لمنطق العمل نفسه . وبالطبع قد يكون الناقد فيلسوفا أو ذا وجهة نظر فى الاخلاق ،او يكون سيكولوجيا او من علماء الاجتماع ، ولكن تحديد النظام الاخلاقى أو الاجتماعى أو الفلسفى للعمل ، رغم أنه عملية مشروعة فى حد

ذاتها ، الا انها تقع على مستوى مختلف . انها ليست نقداللعمل، انها شيء آخر مختلف . ولكن الناقد الذى يصف العمل أى اذا شئنا الدقة ، الشخص الذى يتتبع العمل خطوة خطوة ، فانه يلقى عليه الضوء ، وهذه فى الحقيقة هى الطريقة الوحيدة لذلك. هذه هى الوسيلة الى معرفة ما اذا كان من الممكن التحرك خلال عالم الكتاب ، فنرى الى أين يؤدى ، وما اذا كان يؤدى الى أى مكان على الاطلاق، ماإذا كانت به قاعات مغلقة ، أو طرق مسدودة، وما اذا كان تماسكه يتغلب على تفككه وتناقضاته .

●

أن تكتب هو أن تفكر وأنت تتحـــرك ، أن تكتب معناها أن تستكشف . يجب أن يكرر الناقد رحلة الشاعر . ودائما مايتحرك الشاعر فى نوع من الظلام او غبش الفجر . ويسلط النــــاقد مصباحه على المكان كله وينير الممر • وقد سبق أن قلت ان العمل بناء . ويجب أن يشيد تشييدا متينا . ومهمة الناقد هى أن يتبين ما اذا كان السقف ينضح ماء أو أن الدرج معرض للانهيار، ويرى ما اذا كانت الأبواب مغلقة تمنع الدخول الى بعض الغرف، أو ما اذا كانت هناك أى زوائد أو اضافات لا لزوم لها .

ويجب على الشاعر عندما يكتب أن ينسى كل الأعمال الأخرى التى عرفها ، بينما يجب أن يتذكر الناقد كل الأعمال الموجـودة ليخبرنا اذا كان الكتاب تكرارا لشيء آخر . أما اذا لم يكن الكتاب تكرارا لشيء سبقه ، فهذا لا يعنى بالضرورة أنه خارج كل الحدود المعروفة • فهو يأخذ مكانه فى اطار عام ، وفى داخل هذا الاطار يختلف عن العناصر الاخرى ، فهو صوت • ولكنى أتساءل عما اذا كان هذا يعتبر نقدا حقيقة ، أليس هو أقرب الى تاريخ الأدب أو الأدب المقارن . ليس للناقد عندما يصف العمل الفنى ، بعد أن يفهمه فى أدق وظيفته ، ليس له أن يتحدث عن حبه او كرهه لهذا العمل ، عما اذا كان يفضله على عمل آخر أولا ، فهو اذا فعل ذلك انما يبرز ذاتيته ، والمعروف جيدا أن مسالة الأذواق لا يمكن مناقشتها . يجب أن يكون الوصف هو طريقة الناقد الوحيدة فى الحكم ، ان النقد تسجيل لحقيقة العمل ، لواقعه ومنطقه ، انه مهمة فحص وتقرير .

وفى رأيى أن عيوب العمل تظهر من الوصف التحليلى للواصف وهكذا يكون الوصف حكما • ذلك أن العيوب هى أخطاء فى البناء• وعبارة بناء ليست دقيقة تماما . فهو ليس دائما بناء بالمعنى المألوف للكلمة ، بالمعنى الكلاسيكى ، ففى بعض الأحيان قد يكون عدم وجود بناء شكلا من أشكال البناء . ويجدر بنا أن نقول أن عيوب العمل تنتج من افتقاره الى الصحة . وهى ليست مسالة عيوب أو نواقص ، فهذه أيضا كلمة غير محددة ، وانما المسالة مسألة عدم الاصالة . ان نواقص العمل تعود الى ما لايتفق فى داخله مع نفسه ، الى أن العمل يجافى القواعد ، ولست أقصد قواعد الفن ، فلا أحد يعرف ما هى قواعد الفن وهناك كافة أنواع القواعد وكافة أنواع النظم الجمالية ،وانما يعتبر العمل هاما مادام يبتدع قواعده بنفسه • ويمــــكن اقامة النظم الجماليـــة على أساس القواعد التى يحويها العمل الفنى ويقوم عليها . ان عملا فنيا مختلفا قد يتسبب فى ارساء قواعد جديدة خلال تعميـــم مبادئه الداخلية . هذا هو السبب فى أن المبادىء الجمالية لاتتفق مع بعضها . وقد يعود هذا الى أن القواعد التى يوجدها العمل الفنى خارجه ليست لها الا اهمية ثانوية .

ولكن يبدو لى أن الأسئلة والمقاييس تستند الى أساس من هذه القواعد الثانوية . قد يكون هناك قانون أساسى ومطلق ، ولكنى لا أعتقد أن أحدا قد اكتشفه بعد . ليس هناك تحديد مرضى للفن • ان عيوب العمل تتضح عندما يبرز التحليل انعداما فى التجانس يفسر ركاكة البناء ، عندما تتكشف تناقضات داخلية فى العمل يلغى بعضها تأثير بعض بدلا من أن تشكل توترا حيـــا خلاقا . ويكون العمل سيئا عندما لا يكون هو نفسه ، عنــدما لا يصبح كائنا فريدا ، ويوجد مستقلا بنفسه عن أى شيء آخر. وليس الهدف من تحقيق هذا الكيان هو أن يكون العمل جميلا أو سليما ولكن المسألة هى أن نرى ما اذا كان العمل ـ سواء أكان سليما أم لا ، جميلا أم مشوها ـ لايمكن ابداله بعمل آخر • ان الأخطاء فى عمل معين ، الأجزاء العديمة النفع ، هى تلك التى لا تنتمى للعمل .

وبعبارة أخرى فان العمل شيء منظم ، وأعنى بهذا أنه كائن عضوى . وبهذا المعنى يكون العمل صادقا ويصبح الفن والحقيقة شيئا واحدا لا يمكن تمييز أحدهما من الآخر . وهذا الصدق ذاتى بالطبع لأن الحقيقة الذاتية هى الحقيقة الوحيدة التى يملكها الفنان . انها ذاتية عميقة وكاملة لدرجة أنها فى النهاية تتطابق والموضوعية ، يجب أن يكون الفنان موضوعيا أى صادقا فى ذاتيته. ان العمل تعبير عن موقف معين ، ويتخذ هذا الموقف صورة معينة، أى يصبح منظما ـ ونكرر ما سبق أن قلناه ـ وكائنا عضويا حيا يحتوى فى داخله على كل التناقضات التى يجب أن تدخل فى تكوينه دون أن تدمره . وكلما ازدادت المعارضات والتــوترات والمشاعر تعقيدا وتعددا ، ازدادت أهمية العمل ، ولما كان العمل أشبه بالكائن العضوى الحى ، فهو أيضا اختــراع واكتشاف ، خيالى وحقيقى ، مفيد ومجرد من النفــع ، ضرورى وزائد عن الحاجة ، موضوعى وذاتى ، أدب وحقيقة . انه نتيجة نشاط من باب اللعب مجرد من الزيف . وبالطبع انت قد ترفض العمل أو تعتبره ضارا ، مثلما يمكنك أن ترفض كائنا بشريا أو تقتله .

وليست الوظيفة الأخيرة من شأن الناقد ، وانما هى وظيفة رجل الأخلاق ، أو رجل الاجتماع ، أو رجل الدين ، أو الجلاد. انها ليست وظيفة الناقد أو الواصف • وليست مهمة الناقد أن يفسر لماذا يوجد هذا الكائن الخاص بالنسبة للاخرين ، لماذا هو ما هو ، أو لماذا فعل به الجمهور ما فعله . ولست أقول ان مثل هذه الدراسة لا فائدة منها ، لازمة أو غير لازمة ، وانما أقول انها عمل من نوع آخر .

ويبدو لى الآن أننى ربما قد تمكنت من تحديد بعض النقاط . والاحظ أن عواطف المؤلف وميوله وكافة الأسباب التى يشعر بأنها دفعته أو لم تدفعه للكتابة ، ليست بذات أهمية ، أو أنه يسمو فوقها • فالعمـــل هو هذا التســـامى ، هذا الفعل السامى • لقد تعدى العمل نطاق سيطرة الكاتب . انه شيء مختلف عن ذلك الذى أراد أن ينتجه . انه كائن مستقل . وبالمثل ، فان أولئك الذين يحاولون أن ينسبوا هدفا ما لعمل المؤلف ، انما يحرفون انتباههم عنه . ولكن حتى لو أراد المرء أن يدير ظهـــره لعمل ما ، فانه لا يستطيع أن ينكر وجوده ، مثلما لا يستطيع المرء أن ينكر وجود شخص سواء كان يحبه أو يكرهه . فهو ما هو . انه يوجد . انه هناك • ويجب أن يؤخذ فى الاعتبار • ان السلطات الادارية ، او الناقد الواصف ، تسجل مولد الشخص أو العمـــل ، تصف

خصائصه فى سجلاتها ، وتتحقق من انه ليس ابنا لشخص آخر وانه مخلوق بشرى وليس قطة أو سمكة . أما ماذا يصنع به فهذه مسالة أخرى .

النقد اذن هو ابراز الفطنة والفراسة والبصيرة . أن تبصر أو ترى معناها أن تميز (هذا الشىء هو هذا بالتحديد) وأن تفرق (هذا ليس ذلك) . الناقد الخالص يقول « هذه هى ماهية العمل : لقد عرضته عليك . وأريتك ما هو فى داخليته ، هاك صورة له بالأشعة ، بطاقة اثبات شخصيته . » ان النقد الذى يشتغل بهذا النوع من التمييز ، هو نشاط مستقل . وأكــرر أن الناقد قد يكون فى نفس الوقت فيلسوفا أو فيلسوف فنون ، وقد يضيف الى ذلك وظيفة السيكولوجى أو عالم الأخلاق ، وقد يهتم أيضا بتاريخ الأدب أو الدراسة المقارنة للادب ، ولــكن الفلسفة والتاريخ ، الخ ، يجب أن تأتى بعد النقد الموضوعى . أن مجـالات كل من هـذه الوظائف واضـحة ويجب الا تختلط ببعضها .

واذا كان الوصف شديد التفصيل كما يجب أن يكون ، اذا تتبع الواصف العمل فى دقة ، فانه يجعل شخصية العمل مفهــومة بالتوغل فى اهتزازاته الوظيفية الداخلية ، ويمكننا من ان نرى حركته أو وظيفته (ربما كانت كلمة وظيفية أفضل من البناء لان كلمة بناء يمكن اعطاؤها معانى مختلفة) ، ويبرز غايته ومغزاه ، بشكل تلقائى كما هو . وفى نفس الوقت فان وصف عمل ما ، وهو بالطبع لابد وأن يسرى فقط على هذا العمل بالذات ، يؤكد ما هو عام فيه ، ويتيح له أن يبرز وسط خلفية الصورة الانســانية العامة والدائمة التى يستند اليها ويستمد منها مبرراته . ان كل عمل عبارة عن ظاهرة خاصة ، لأنه فريد ، ولكنه فى الوقت نفسه قابل لأن يدرك .

الحقيقة هى أن « النقد » العادى وهو شىء خارجى على العمل ، لا ينفذ الى جوهر العمل . فما يقوله هذا النقد عن عمل ما يمكن أن يسرى على عدة أعمال أخرى ، على مجموعة كاملة من الأعمال. ومن السهل أن نجرى اختبارا لاثبات هذا . خذ مثلا تعليقا ما على عمل أدبى أو مسرحى أو على لوحة . احتفظ بالتعليق بعد أن تغير اسم المؤلف وعنوان العمل الذى تجرى مناقشته ، بعد أن تغير بالطبع المقتطفات المتخذة من النص ، وسوف نرى أن التعليق يسرى جيدا وبنفس الدرجة على المقتطفات الجديدة ، وفى الحقيقة على العمل الجديد كله . ولن يلحظ أحد التغيير الذى أحدثته. وتفسير ذلك هو أن المعلق قد ركز على الســمات الثانوية دون النقط الجوهرية ، وبالتالى فقد اتصاله بجوهر العمل واحتمى ببعض التعميمات غير المحددة . لقد سمح المعلق للعمل ان ينزلق من بين أصابعه واحتفظ فقط بالأفكار العــامة التى يحتويها ، بالمضامين الفلسفية أو الأخلاقية . لقد نظر الى العمل باعتباره ليس الا صورة لهذه الأفكار ، بينما أن العمل فى حقيقته الداخلية مختلف تماما عن مثل هذا التصوير او عن الافكار العامة التى قد توجد فى مجموعات كاملة من الأعمال الأخرى .

ومن السهل أن نجد الدليل على ذلك . لناخذ مثلا من النقد الفنى . اليك تعليق على لوحة كتبه اندريه لوتى :

« ويجب أن نلحظ اهتمام الرسام بتجنب التكرار والافراط فى كثافة اللون أو خفته ، وهى رذائل الرسم الشائعة . لقــد تحول كل شىء الى مجرد علامة ، ذات سمة خاصة الى أقصى حد وتعارض جارتها معارضة تامة . ونلحظ الاختلاف بين الأشياء كما هو بين السطوح : فلا يوجد هناك اثنان يتشابهان فى الشكل أو الحجم . ان الوسائل الضرورية لتذكيرنا بالعلاقة بين الكتل ، تمثلها عناصر متكافئة ولكن ذات طبيعة مختلفة . »

وانى لأعجب : ألا يمكن ان يسرى هذا التحليل على عدة صور تتجنب التكرار « ورذائل الرسم الشائعة » الاخرى ، اى حيث يتحول الشىء الى « مجرد علامة ، ذات سمة خاصة الى أقصى حد وتعارض جارتها معارضة تامة » عندما يكتب اندريه لوتى عن صورة أخرى قائلا : « ان كل عنصرقد وضع بطريقةتجعله يؤلف مع العنصر المجاور له تكوينا اصيلا يقوم على نظــام من الزوايا المتكافئة (زوايا قائمة أو منفرجة أو حادة) و الأقواس (ســواء كانت حادة أو منفرجة) وعلى أبعاد متنوعة .. » وان « لا شىء أكثر خضوعا للنظام من هذا التشتت الواضح ، لا شىء آخر غير متوقع عندما يشرع المرء فى تحليل ... » ، وأتساءل أيضا عمـا اذا كان يشير الى عدة صور يستند تكوينها الى « نظام من الزوايا المتكافئة » ، والى كل تلك الصور التى يخفى « تشتتها الظاهر » نظاما مخبأ . وقد نتساءل أيضا عمن يعنى بحديثه ، موندريان او ج. فان فيلد . ولكنه فى الحقيقة لا يتحدث عن هذا أو ذاك ! انه يكتب عن بروجيل ومانتينيا (١) .

أو خذ ناقدا بارزا آخر أكن له احتراما عظيما . انه يقول :

« ... ان فنه يظل شديد القرب من الطبيعة وهو انطباعى فى بعض لوحاته التى تصور مناظر الطبيعة ، حيث نشعر بالاحساس الثورى النابض .. باضطراب القــــوارب وخفق الشراع فى ميناء ... »

عمن يكتب ؟ عن دوفى أو أحد الانطباعيين ، أم عن احد الأساتذة القدامى ؟ كلا على الاطلاق . انه يتحدث عن مانيسيير . وعندما يقول هذا الناقد نفسه : « ... ليلة العيد فى اسطورة مشحونة بالجنيات والثيران الوحشية . يعترضها موكب « الماجى » .. مع جو الحكايات الخيالية الساحر ولمحة من الشرق المترف » ، فانه لا يقصد ديلاكروا أو رساما من عصر النهضــــة ، ولا حتى رساما سرياليا ، وانما يتحدث عن مانيسيير أيضا . وهذا يكفى ليجعلنا نتساءل عما اذا كان النقد الوحيد الممكن فى نهاية الأمر ، ليس هو تلخيص العمل وعرضه ، وانما عرض اللوحة المعنيــــة نفسها أو اعادة تقديم القصيدة أو الرواية فى صورتها الكاملة . واذا كان الأمر كذلك ، فان التعليق الوحيد الممكن الذى لا يشوه العمل ، هو انعدام التعليق كلية ! وبالطبع أنا لا أذهب بعيــدا الى هذا المدى . واكتفى بان اقول إن الناقد يجب أن يكون عالما من علماء التشريح حى الضمير !

مرة أخرى ، ربما يفسر لنا الناقد الجيد العمل ، يتــرجمه ويخبرنا بما يعنيه : كما فعل ثيبوريه ، اذا لم تخنى ذاكرتى ، عندما ترجم شعر مالارميه وفاليرى ، كنت اقول ان الناقد رجل له ذاكرة جيدة يستطيع أن يذكر لنا ما اذا كان العمل جديدا أو قديما . فاذا كان جديدا فانه فريد وتكمن قيمته فى جدته . ويجب أن يكون العمل جديدا . ويجب أن يكون صادقا أيضا . وربمـــا

---

(١) من السهل أن نرى أن لوتى يميل الى التكعيبية . ان كافة اللوحات تتحول عندما يتأملها الى أعمال تكعيبيــــة . ان تاريخ الرسم عنده قد تحول الى تاريخ للتكعيبية .

استطعنا فيما بعد أن نلقى بعض الضوء على معنى الصدق . هذا الصدق هو ببساطة التعبير عن اخلاص الفنان العميق . واذن فان قيمة العمل ـ سواء كبرت أو صغرت ـ لا يمكن تحديدها الا بمدى غناه ، بغنى العالم الذى شيده الكائن الجـديد المبتدع ، العمل . ان العمل يأتى بعد سلسلة أخرى طويلة من الأعمـال الأخرى كما نعلم . وهذا يعنى ببساطة أنه حلقة فى سلسلة ، انه طفل أبويه ، ولكن ليس أبا لنفسه .

●

والواقع ان الأمور لا تجرى على هذا المنوال لأن النقـد من الوجهة العملية مزيج من كل شىء ، انه دائما كل شىء عدا النقد . ويتوصل الفنان الخلاق ، منطلقا من ذاتيته ومعبرا عنها ، الى الموضوعية ، فيكتسب العمل الذى برز الى الخارج من الأعماق ، وجودا مستقلا . ويكتشف المؤلف الذى ظن أنه يسيطر على نفسه، أنه قد وضع فى العمل ذات نفسه . ومن الناحية الأخرى ، فان النقاد الذين يدعون الموضوعية أو قدرا منها على الأقل ، لايعبرون دائما الا عن ذاتيتهم .

وقد قيل ان المؤلف يكتب مسرحية ، ويمثل الممثلون أخرى ، ويرى المتفرجون ثالثة . والموقف أكثر تعقيدا من ذلك . انحقيقة العمل مجزاة ، وأجزاؤها تعارض وتناقض بل ويرفض بعضها بعضا حتى أن مايبدو وقد تبقى من العمل لايكون الا مثار تفسيرات متعارضة لا حصر لها ، فيبدو العمل فى الواقع مثل نقطة التقـاء تفسيرات فقد العمل أهميته بالنسبة لها . ويبـدو الأمر كأنما كانت هناك رغبة أو رغبات عدة فى تحريف معنى العمل . وعندما تنتهى عمليات الانكار والتشويه والتفسيرات العديدة المتناقضة ، لا يتبقى شىء من العمل نفسه . ما أن يحدد العمل ويصنف حتى يموت . ولاحيائه لابد من تفسير جديد له ، أى يحول الى شىء لم يوجد من قبل . ولا يبدو العمل شيئا آخر أكثر مما يتوقع الناس . أو هو لا يعدو أن يكون نوعا من مصادر الاشـاع . والسبب فى هذا هو أن النقاد بينما يتخيلون أنهم يتحدثون عن ناس آخرين فانهم فى الواقع يتحدثون عن أنفسهم ولا يتخلصون من ذواتهم . وما يكتبونه يعكس تكوينهم السيكولوجى أكثر مما يفعل العمل بالنسبة لمؤلفه . ويمكننا أن نقول ان العمل قديخرج على صورة المؤلف ، بينما نقده ليس الا انعكاسا ، صورة للناقد . وفى التطبيق ليس النقد الا وثيقة عن النقاد أكثر مما هو وثيقة او تقرير عن العمل .

ويظل الناقد سجين نفسه ، انه يعبر عن مشاعره ، عن عقليته ، عقلية فترته التى كيفته وكيفت عواطفه وأهواءه . وفى عصرنا هذا يختار كل ناقد أحد الجوانب ولا يعنيه الا ان يعثر فى العمل على صورة لرغباته وأفكاره ، وهو يوافق او لايوافق على العمل مادام أنه يتفق أو لا يتفق مع رغباته وآرائه . وعلى حين أن العمل كما يبدو ذلك جليا ، بالاضافة الى عدة أشياء أخرى ، هو التعبير الحى عن عصره ، ولكن بعد تعميمه بحيث لا يحده زمان . فان النقـاد ليسوا الا التعبير الخاص المباشر غير الشامل وغير الموضوعى عن عقلياتهم . ان النقد كافة تمتد جذوره فى الاطار الذى يتحـرك خلاله ، النقد كافة ليس سوى صحافة . لقد فسد النقد بسبب كونه تعبيرا عن هوى أو بكونه ذاتيا بشكل لا ارادى .

وفضلا عن غير ذلك من الأشياء ، تحول المقاييس المستخدمة دون موضوعية النقد ، وقد تكون هذه المقاييس عبارة عن نظريات جمالية أو أخلاقية أو فلسفية . وبينما يجب على الناقد كمـا رأينا ، أن ينتقى مقاييسه على ضوء العمل ، نجده ينتقى العمل على ضوء مذهبه ، ويخضعه الى هذا المذهب .

لقد تحدد المذهب فى الأصل استنادا الى عمل فنى بالطبـع ، ولكن الناقد فيما بعد يكف ، بتأثير العادة والروتين والـكسل الذهنى والاستسهال ، عن فحص مبادئه هو . وعلى أى حال ، فنحن فى هذه الحالة لا نواجه سوى ما يمكن أن يسمى بسوء الفهم الناتج عن الاهمال أو اللامبالاة . ولكننا نواجه فى أحيان كثيرة شيئا مختلفا تماما . والأمر أكثر خطورة عندما يكون النـاقد مدافعا مناضلا عن نظام أخلاقى أو دينى أو سياسى . ففى هذه الحالة يبدو العمل سليما وشرعيا أو مريضا وركيكا حسبما يصلح لتطوير أو تأييد النظام الأخلاقى أو الدينى أو السياسى .

لقد لخص أحد أصدقائى ـ وهو منتج مسرحى ـ الموقف كما يلى : « لو كان لدى مدفع رشاش فى حالة جيدة يطلـق نيرانه على أصدقائى ، فلا يمكننى أن أقول ان هذا المدفع ليس فى حالة جيدة لمجرد انه يصيب أصدقائى . أما اذا كان لدى مدفع آخر ، يتلف دائما ويصيب أعدائى ، فلا أستطيع أن أقول أنه مدفع جيد لمجرد أنه يطلق الرصاص على أعدائى . » ومهمة الناقد هى أن يقرر حالة المدفع ، هل ينطلق منه الرصاص ـ على أى موقع ـ بصورة حسنة أم سيئة ؟ أما تقرير من سيستخدم المدفع ضده فهـذه مسألة من اختصاص الساسة أو علماء الاجتماع أو رجال الجيش. ولكن النقد فى غالبية الأحيان يعتمد ببساطة تامة على مزاج الناقد، على الاحقاد او الضغائن أو الغيرة ، على التعـاطف أو النفور الشخصيين ، كما هو الشأن بين الناس الذين يعيشون فى بلدة واحدة ، فالصداقة أو العداوة تكفى لافساد النقد اليومى ، وهو لسوء الحظ ذلك النوع من النقد ذى التأثير العاجل الاكبر .

ويشكل الأدباء والمؤلفون والنقاد مجتمعا مغلقا ، انهم أشبه بأسرة يحدث بها مثلما يحدث فى كافة الأسر ، عنـدما يضيق أفرادها بعضهم ببعض لأسباب مختلفة أو مشاكل تافهة . ولكن الأدباء لا يكتفون بأن يغسلوا غسيلهم القذر داخل نطاق الأسرة، فيعلقوه أمام العالم أجمع . وتكمن خطورة هذا الوضع فى أن الجمهور ، الذى لا يعرف شيئا عن هذه الأمور الشخصية ، يأخذ كتاباتهم مأخذ الجد . وليس هو وحده الذى يخدع ، فالاساتذة والباحثون والنقاد البعيدون عن هذه الأمور يأخذونها أيضا هكذا. انهم يؤمنون بموضوعية الناقد . ويكررون الحجج ويؤولونهـا ويفهرسونها فى بطاقات لأن تفسيرات العمل ، وهذا أمر غريب حقا، أكثر أهمية من العمل نفسه . بل ان أكثر الناس معلومات يتأثرون بهذه المجادلات والحجج . والقليل منهم هو الذى يقـرأ بشكل مستقل ، ولا يهتم بكل ما يقال عن الكتاب . ان الأعمال تصـل اليهم وقد فسرت وأثقلت بالتعليقـات وشوشتها الشروح ، وشحنت بأضواء وظلال دخيلة . وهكذا يولد علم أدب جديد زائف . ويبدو لى هذا أكثر وضوحا فى حالة النقد المسرحى ، لأنه أكثر ارتباطا بالأحداث المحلية ولهذا فهو أقرب الى الصـحافة والكتابة العفوية من أى شكل آخر .

قلت ان الفنان الخالق الأصـيل مخلص اخلاصا مطلقا . ان ما يقوله صدق ، ولكن ما طبيعة صدقه واخلاصه .

ان القصص التى يرويها لنا المؤلف مخترعة ، وبالتالى فهى غير حقيقية . ولكن المؤلف بالدقة لهذا السبب بالذات ، لانه قد

اخترعها ، لايروى لنا اكاذيب ، لانك عنـــدما تخترع تخلق وتكتشف نفسك . ولما كان العمل المخلوق مخترعا او متخيلا ، فهو كائن حى ، كما قلت من قبل : كائن حى حقيقى . ان واقعية العمل المبتدع لا تقبل الدحض . ان رواية الأكاذيب معناها الخداع أو ابدال واقع بآخر . ان ما يقبل أو يرفض من الناحيــــة الأخلاقية هو الخداع ، هو انكار أو تأكيد أشياء بهدف التفــاخر أو الدعاية . الفنان الخالق يرى نفسه فى مخلوقات ابداعه أو خياله . ونحن جميعا نعــرف عبارة فلوبير الشهيرة : « مدام بوفارى هى أنا » . المؤلف لا يبدل شيئا بآخر كما يفعل الكاذب، انه يصنع شيئا فى ذاته . ولهذا تمتد جذور الحقيقة فى الخيال . والواقع أن مدام بوفارى ربما لم تكن هى وفلوبير شيئا واحدا، لقد كانت طفلا من أطفاله وما ان ولدها حتى أصبحت بمعــزل عن سيطرته .

والى مدى معين فان المؤلف الذى يدافع عن مقولة ما انما هو مزيف ، انه يقود شخصياته الى هدف حدده من قبل ، انه يرغمهم على أن يتحركوا فى اتجاه محدد ، انه يعرف مقدما الصورة التى سيكونون عليها ، انه يضحى بحرية شخصياته وفنه الخلاق . ان فنه لم يعد استكشافا لانه أصبح نتاجا جانبيا لمنطقة تم تخطيطها من قبل ان شخصياته ليست الا دمى . لن يكون هناك أى كشف أو تنوير فيما يفعله ، ليس هناك سوى التصوير وتقديم مثال . كل شىء محدد من البداية . ان المؤلف الذى يدافع عن مقولة ليس صادقا ليس مخلصا . وفى نفس الوقت أيضا بالطبع ، لا يمكن أن تحدث فينا شخصياته أو عمله أى دهشة . لا توجد هناك مقولة ما صادقة صدقا مطلقا وموضوعيا . والمؤلف الذى يدافع عن مقولة ما قد يكون هو نفسه فنانا خلاقا أصيلا ، وسيكون هكذا مادام أنه ، بالرغم من أهدافه الأصلية ، قد تخطى مقولته ، بوعى أو بلا وعى ، وأعطى لشخصياته رءوسهم وسمح لنفسه أن ينطلق ويستسلم لغريزته الخلاقة . وقد سبق أن قلت أن أغلب المؤلفين قد يبدأون فى الغالب بهدف الدعاية ، ولكن الكتاب العظام هم أولئك الذين يفشلون فى انتاج الدعاية . عندئذ تحصل شخصياتهم على أفضل ما فى مؤلفيها .

وقد كثر الحديث منذ وقت طويل عن الحـــاجة الى مسرح شعبى ، مسرح للشعب (١) . ولا أستطيع أن أفهم المقصود بهذه العبارة . هل تعنى شكلا من المسرح ينبع من أعماق بدائية قديمة؟ هل هو شكل من المسرح يكتبه الشعب ، واذا كان الأمر كذلك ، فماذا نعنى بكلمة الشعب ؟ هل هو شكل من المسرح يكتب من أجل الشعب ، أى مسرح تعليمى أو سياسى ؟ اذا كان الأمر كذلك فاننا نعود اذن الى المسرح الدعائى ، المسرح الملتزم الذى أنكرنا عليه الصدق والاخلاص والقيمة . وهذا النـــوع من المسرح مرتبط بالتخطيط الذى تقوم به الدولة وبالطغيان الثقافى من جانب القوى الحاكمة . وأقول التخطيط الحكومى عن عمد ، لأنى لا أعنى انه يجب ألا تكون هناك خطة للعمل نفسه او أن يكون مجردا من أى معنى . ومع ذلك فان الخطة يجب أن تنتمى اليه ، يجب أن تكون فى داخله ، غير مفروضة عليه . أما التخطيط بالمعنى الآخر فانه يجرد العمل من هدفه الحقيقى ويشوه معناه . ان كلمة ناس تعنى فى الواقع أنت ونحن وأنا ، اننا جميعا لنا حـــق التعبير عن أنفسنا فى الأدب ، ونحن نكشف عن أنفسنا فى أدبنا ، ونحن لسنا مفصولين بعضنا عن بعض انفصالا أساسيا ، فكل منا موجود فى الآخرين جميعهم ، ولهذا السبب فان العمل الفنى يقول لنا الكثير ، انه غير محدد ولكنه قابل للتعريف .

(١) ملحوظة : مترجم النص الانجليزى : « المسرح الشعبى هو شكل من المسرح موجه أساسا الى الطبقات العاملة فى مواجهة مسرح الطبقة المتوسطة . »

واذن فبغض النظر عن رغبة المؤلف ـ أو ما يعتقد أنها رغبته ـ فى اثبات آرائه الشخصية ، والتعبير عن عذابه وطموحه ، يجب أن يترك قياده لغريزته الخلاقة . أنه يشعر فجأة بأن عالما بكامله ، متوقعا وغير متوقع فى آن واحد ، يتكشف ويبرز أمام نظـــرته المدهوشة ، وهذا العالم الذى يظهر له هو عالم غريب مثل ذلك الذى نعيش فيه جميعا ، لان العالم غريب ، اذا ما نظرنا اليه من جديد وبانتباه فى لحظات الراحة العارضة التى تمر بيومنـــا المشـــحون .. ويجب على المؤلف أن يتيح لهـــذا العـــالم أن يخرج الى الوجـــود .. فهو عالم حقيقى وهش مرهف .. يجب الا يغيره او يتداخل فى أمره بأى وسيلة . يجب أن ينظر اليه ، يجب أن يتأمله بأعظم اهتمام . يجب أن يشعر بأنه قد أتاح لشخصياته أن تتحدث بلسانها وأتاح للاحداث أن تقـــع بشكل مستقل عن توجيهه . انه هنا أشبه بمن يتفرج على ذاتيته الخاصة ويقف بعيدا عنها . وقد يقول ما يعتقده فى عمله فيما بعد ، لانه يملك الحق فى أن يكون ناقد نفسه ، مثلما يملك الحق فى أن يقوم بالنسبة لنفسه بدور عالم الأخلاق والفيلسوف والعالم النفسى . اما حاليا فهو لايعرف ماذا يجب عليه أن يعتقد بشأن عمله ، ولا يجب أن يفكر فيه على الاطلاق ، فقط عليه أن يسجل وجوده ، واذا كان المؤلف شديد الانتباه والموضـــوعية ، فانه سيدرك ان كائن ابداعه أو عالم ابداعه يطالب بأن يولد ، وان له قوانينه الخاصة ومنطقه ومصيره . ولكنه لابد وأن يسمح له بأن يكشف عن نفسه ، كما هو ، كما يجب أن يكون ، كما يريد أن يكون ، عندما يترك لنفسه وتعطى له الحرية الكاملة .

●

ان المؤلف يتخطى مخاوفه الخاصة ، بل يتخطى نفسه أيضا . ولا تعود مشاكله الصغيرة بذات أهمية . فقد وجد ، قد رأى ، ماكان يبحث عنه ، ان عالما قد خرج الى الوجود ، ولكن عـالمه هذا لايثبت وجوده الا بأن يكون حيا . ويشعر المؤلف ، المدهوش ومع ذلك غير المدهوش ، بأنه لم يفعل أكثر من أنه أعطى الدفعة الأولى ، وأنه ببساطة فتح الباب وسمح لهذا العالم وسكانه بأن يخرجوا من داخله ، بأن يولدوا ، وينموا ويحيوا حياتهم . وربما يوضح هذا أن عمل الخيال الذى يتخطى الزيف والصدق ، أو بالأحرى الزيف والصدق كما حددتهما بصرامة النظم الأخلاقية القائمة على الايديولوجية المجردة ، هو وحده العمل الذى تمتـد جذوره فى الواقع الأساس الذى نسميه بالحياة ، العمل الوحيد الذى يستمر فى الوجود ، اذ لايتأثر دوام طبيعته بأى تحولات ، ويتمتع ببناء لا يتزعزع ، لأنه رغم تفاوت تقديره وتذوقه ، فان العـــوامل التى تتغير باستمرار هى مـــواقف الجمهـــور ومدركاته ، بينما يظل العمل نفسه دون أن يمسه شىء أو يلحقه أذى .

بهذا المعنى نستطيع أن نتحدث ، الى مدى معين ، عن « خلود » عمل فنى ، بينما تتعرض كافة الاشياء الاخرى ـ الايديولوجيات التى عفى عليها الزمن ، الفروض التى حققت ثم نقضت ، الافكار التى تهاوت ـ للتغير والانهيار والتحلل .



بقلم
لطفي صديق أحمد

يوجين اونيل كاتب أمريكى ثائر يؤمن بأن اشتياق الانسان الدائم الى الحرية يحرره من استعباد المكان . فالمكان عنده هو السجن الذى ترسف فيه الأرواح حتى تذوى وتموت ، والعواطف، والخطيئة ، والأطماع ، والشهوات هى الاغلال التى تكبل الانسان داخل جدران هذا السجن وتمنعه من الانطلاق والتحرر . والحرية فى رأيه طريق طويل أولى الخطوات فيه تتدرج فى عالم من الواقع ونهايته الأخيرة تتحقق فى عالم من الخيال .

وثورة أونيل تأتى من ناحية اهتمامه بالحرية الذاتية باعتبارها متميزة عن مفهوم الحرية الاجتماعيـــــة التى كانت سائدة منذ « روسو » فى القرن الثامن عشر الى « برنارد شو » فى بداية القرن العشرين . فقد كان اهتمام الأدباء والمفكرين طوال هذه الفترة متجها نحو تخليص الانسان من ضغط المجتمع المتمثل فى أنظمته ومعتقداته وأفكاره باعتبارها العائق الوحيد عن الحرية الانسانية. فقد هاجم روسو المدنية بما تفرضه على الانسان من نظم وقوانين تتعارض مع الطبيعة الانسانية والتى تسجنه داخل القيـــود الاجتماعية . وهاجم فولتير سلطة الكنيسة وطغيان رجال الدين وما يفرضونه على حرية الفكر ، وناضل برنارد شو لتحـــرير الانسان من القيود الاقتصادية وما تفرضه على الانسان من بؤس وعبودية . ولكن أونيل اكتشف ان الانسان حتى ولو تحرر من كل ضغط اجتماعى فانه قد يظل فاقدا لحريته التى يصبو اليها . والحرية الذاتية التى بشر بها أونيل تتفـق مع الخلاص الدينى الذى جاءت به المسيحية ، فالانسان حتى ولو أطلـــق من قفص المجتمع فانه يجد نفسه عاجزا عن التحليـــق والحرية لأن آثامه الشخصية تقلم من أجنحته وتربطه بالارض وتسجنه فى المكان .
وأبطال أونيل جميعا تكاد أن تكون متحررة تحـــررا كاملا من أى ضغط اجتماعى وحرية الارادة قد توفرت لها بشكل لم يسبق له مثيل قبل « شو » . وقد عرف اونيل فى حياته ، تحت وطأة المرض ، مرارة ارتباط الانسان بالمكان وحرارة اشتياقه الى الحرية. فقد نشأ ضعيفا يعانى من مرض السل ولزم الفراش حتى اذا آن له أن يشفى كان قد قدر للحرية معناها وقيمتهـا التى تساوى الحياة نفسها فمن غير الحرية يعيش الانسان كالجماد الأصم وان ملك الدنيا أو سيطر على البشر .

والمأساة فى عالم أونيل تأتى من ناحية عدم الاحساس بالحرية ، وأبطاله جميعا يتحطمون لانهم اما ضعفاء لا يستطيعون تحقيـــق حريتهم « كروبرت » فى وراء الأفق ، أو باحثون عن المادة كسبيل للحرية « كالامبراطور جونز » أو فاقدو الاحساس بالحـــرية « كالوفاد يانك » أو جامدو الشعور ومتكبرون مثل « ازرامانون » أو تستولى عليهم الأطماع كالقبطان « بارتليت » أو غير مرتبطين برباط الحب مثـــل « انا كريستى » أو زوجـــة ازرامانون « كريستين » .

وفى مسرحيته « وراء الأفق » نرى أخوين أحدهما « روبرت » شاب حساس شاعر ضعيف يعشق الحرية ويتطلع الى الوقت الذى ينطلق فيه باحثا عن المجهول وراء التلال التى تقف أمامه كأنها جدران السجن لتحصره داخل تلك المزرعة الصغيرة التى تملكها أسرة « مايو » وتحت الحاح الرغبة العارمة التى تجيش بها نفسه فى التطلع الى الحرية يتفق مع خاله «الكابتن ديك سكوت» قبطان احدى السفن للقيام برحلة بحرية الى الشرق البعيد حيث الجزر الجنوبية وأمله كله فى « أن أضع أطراف العالم بينى وبين تلك التلال فأستطيع أن استنشق نسيم الحرية » وفى اللحظة التى يستعد فيها للرحيل يقع فى غرام « روث » خطيبة أخيـــه « أندرو » ويعدل عن الرحلة ويستقر فى المزرعة ليصبح زوجـا وأبا لابنة جميلة صغيرة ..

أما أخـــوه « أندرو » فهو قوى واقعى ، سابغ الرجـولة لا تأسره العواطف الرقيقة ولا يهتم الا بالفرص والثراء وعنـــدما يفقد خطيبته « روث » يقبل الوظيفة البحرية التى تخلى عنها أخوه دون أن يكون لديه احساس أخيه بالحرية بل ينظر اليهـا على أنها مفتاح للفرص والثراء فى عالم جديد .

وكان من الطبيعى أن يفشل روبرت فى حياتهالزوجيةوهومرتبط بتلك المزرعة خلف « تلك التلال اللعينة التى ظننت أنها تمنينى بالوعود لقد أصبحت أمقت النظر اليها انها تشبه حوائط فنـــاء سجن ضيق يحجزنى عن الحياة وكل ما فيها من حرية وجمال »

ولم تغير الرحلة من «أندرو» شيئا فالشرق فى نظره « .. جحر قذر خانق وأشد حرارة من جهنم » فقد كانت رسائله لأخيه كلها

« كأنها مذكرات .. مذكرات فلاح » وحينما يعود أخيرا الى مزرعة أسرة مايو وقد خسر كل ماجمعه من مال فى أثناء الرحلة يبدو كل شيء منطقيا فقد فشل روبرت لأنه كان يملك الاحساس بالحرية دون أن تكون لديه القوة الكافية ليحقق ما يحلم به . وفشل « أندرو » لأنه كان قويا وواقعيا دون أن يكون لديه الاحساس بالحرية فعاد أخيرا ليرتبط بتلك المزرعة الصغيرة الى الأبد . وكان من المؤكد أن ينجح روبرت فى حياته لو أنه ملك قوة أخيه وواقعيته الى جانب احساسه بالحرية واشتياقه اليها . ولكن موت روبرت على الطريق وهو يتطلع الى الشمس يبدو أكثر اشراقا من تلك الحياة التى قدر لأخيه أن يستعد ليحياها مقيدا خلف التلال التى تسد أمامه الأفق وتحجب عنه طريق الحرية .

●

وفى مسرحيته « رغبة تحت شجر الدردار » نرى افرابيم كابوت مزارعا شيخا قوى البنية صلب العود عنيدا . ورغبته فى الامتلاك تغلب على احساسه بالحرية والانطلاق ... انه يحيا حياة شاقة مجاهدة لتثبيت جذوره فى أرض المزرعة ، وعلاقته بزوجته وابنيه « بيتر » و « سيمون » ليست علاقة الحب ، بل علاقة السيطرة والامتلاك ، انه يتخذهم كجذور اضافية لتقوية علاقته بالمزرعة واحكام تمسكه بها . وفى سبيل الاحتفاظ بالمزرعة استنفد قواهم جميعا حتى ماتت زوجته وفاضت قلوب ابنائه بكراهيته . ويتزوج مرة أخرى لينهى نزاعا قانونيا حتى تخلص له ملكية المزرعة ويروح يستنفد قوى زوجته الجديدة حتى تموت وتترك له « ايبين » الذى يحقد على أبيه ويجعل من أهدافه استرداد أملاك أمه . ويحيا افرابيم كابوت وحيدا بين أبنائه الذين يكرهونه ، وشيخوخته التى لا يريد أن يعترف بها ، وأملاكه التى لا يريد أن يفارقها ، والرغبة فى الاحتفاظ بأملاكه هى التى تمده بالقوة وتقوى من عزمه على الحياة واحتمالها ، وتدفعه الى الغيرة من الشباب ومحاولة التفوق عليهم والسخرية منهم .. انه لا يريد أن يتخلى عن شيء يملكه « لو كنت استطيع أن آخذ المزرعة معى الى القبر ، لفعلت ! ولو كنت استطيع ساعة احتضارى ، لأشعلت فيها النار وأخذت أرقبها وهى تحترق .. هذا المنزل ، وكل سنبلة قمح ، وكل شجرة ، حتى تأتى النار على آخر قشة من دريس ! اذن لجلست وانا أعلم أن كل هذه الأشياء من حولى ستموت معى ، وانه لن يكون هناك اطلاقا من يمتلك شيئا كان ملكى ، شيئا صنعته من العدم بدمى وعرقى » ... ويتزوج وهو فى الثامنة والسبعين زوجة فى الخامسة والثلاثين لتؤنس وحشته ، فان شهوة الامتلاك التى سيطرت عليه جعلت من المستحيل أن يعيش مع أبنائه فى وئام .. فابناه بيتر وسيمون اللذان اشتاقت روحاهما الى الحرية يصممان على الرحيل الى « الغرب .. البوابة الذهبية .. كاليفورنيا ! الغرب الذهبى ! حقول الذهب !.. هناك فى الغرب يوجد الذهب ، وربما الحرية. لقد كنا عبيد تلك الأسوار الحجرية هنا » ولرغبة « ايبين » فى الاستئثار بالمزرعة التى كانت تملكها أمه يدفع لهما ثمن الرحيل من أموال أبيه التى كان يدخرها . ويعود افرابيم كابوت ومعه « آبى » زوجته الثالثة التى رضيت أن تتزوجه طمعا فى امتلاك المزرعة بعد أن يموت ، وتتجمع ثلاث شهوات للامتلاك على أرض المزرعة ... شهوة كابوت الذى يتشبث بأملاكه ، وأمل زوجته الجديدة فى امتلاكها بعد موته ، وهدف ايبين فى استرداد أملاك أمه التى اغتصبها افرابيم كابوت . ويبدأ الصراع ليحطم الجميع فى النهاية .

فالزوجة آبى تطمع فى مزرعة الأب وتشتهى شباب الابن ،فتحتال لتستميل الابن وتخدع الزوج . ولرغبة الزوج فى عدم التنازل عن مزرعته لزوجته حتى بعد الموت يتمسك بالأمل الذى لوحت له به زوجته آبى فى انجاب طفل منها يستطيع أن يترك له مزرعته وأملاكه كلها « أى ابن من صلبى سيرعى هذه المزرعة ، حين يستدعينى الرب ؟ لقد ذهب سيمون وبيتر الى الجحيم ، وها هو ايبين يتبعهما .. ولكنك لست منى . أما الابن ، فهو منى ، من دمى ، من صلبى . وينبغى أن يحصل على أملاكى من جاء منى.. وحينئذ تظل أملاكى ملكا لى ، حتى ولو كنت تحت الثرى بستة أقدام » ولكن الابن لا يلين أمام اغراء الزوجة آبى الا بعد أن يعتقد أنه ينتقم لروح أمه ويثأر لها من كرامة أبيه وشرفه « انى ادرك الأمر ! ادرك السبب . انه انتقامها منه ، حتى تستطيع أن تستقر هادئة فى قبرها ! » وتلد « آبى » طفلا ليؤرق ضمير ايبين ، ويجعل من افرابيم كابوت سخرية الجميع ، ويسمم ينبوع الحب فى قلب العشيقين . ولأن شهوة الحب فى قلب آبى أقوى من شهوة الامتلاك تدفعها لقتل الطفل حتى تحتفظ بالعشيق . وعندما يستدعى المأمور للقبض على « آبى » القاتلة يعلن ايبين انه شريك فى الجريمة ليحرر نفسه من أوزار الجريمة ، ويتخلى افرابيم كابوت عن شهوة الامتلاك التى سيطرت عليه ويعلن للجميع « فلتذهب المزرعة الى الجحيم ! ساهجرها ! لقد أطلقت سراح الأبقار والماشية الأخرى ! قدتها الى الغابات حيث تستطيع أن تكون حرة ! وحين أحرر هذه الحيوانات فانى أحرر نفسى ! سأغادر هذا المكان اليوم ! وسأشعل النار فى المنزل والحظيرة وأرقبهما يحترقان .. وسأذهب الى كاليفورنيا لانضم الى بيتر وسيمون ، سأبحر الى هناك على أحسن سفينة ألقاها فلدى النقود ! من أسف انك لم تكن تعرف أين خبئت النقود ، والا تمكنت من سرقتها » ولكنه عندما يكتشف سرقة نقوده يهجر أحلامه بالحرية والانطلاق ويخرج ليجمع الماشية التى كان قد أطلق سراحها ويقرر البقاء وسط أملاكه ، الدار والمزرعة وشجرة الدردار ، وحيدا الا من روح زوجته أم « ايبين » لا يؤنس وحشته أحد ومن حولهما الأسوار الحجرية كأنها أسوار السجن .. « لقد كنت التقطها واكومها لأقيم منها أسوارا . باستطاعتك أن تقرئى سنوات عمرى مكتوبة على تلك الأسوار . فكل يوم كنت أرفع حجرا ، متسلقا التلال صاعدا وهابطا لكى أسور تلك الحقول التى كنت أمتلكها » ويجد أخيرا أنه قد وقع أسير شهوته للامتلاك وان أسوار مزرعته هى أقصى حدود آفاقه .

●

وفى مسرحية « الامبراطور جونز » نرى جونز وهو زنجى غضوب عنيف وقاتل هارب من العدالة يحاول أن يحقق حريته فيخدع سكان جزيرة صغيرة ويوهمهم بحصانته من الموت الا بخرطوشة فضية وتنطلى الحيلة على سكان الجزيرة من الزنوج السذج . ويروح يستغلهم ويجمع الأموال آملا فى يوم تتحرج فيه الأمور فيترك الجزيرة على زورق فرنسى ينتظره على الشاطىء ويهرب الى جزر المارتنيك . ولكن حينما تنفجر ثورة أهل الجزيرة ضد طغيانه واستغلاله يقف ماضيه كله على هيئة أشباح الذين قتلهم واستغلهم لتستنفد قواه وحيله كلها ويفقد طريقه وسط الغابة .. لقد وقف ماضيه فى طريق حريته التى حلم بها ويعرف أخيرا أن الحرية ليست وليدة اللحظة بل هى اتجاه .. اتجاه من البداية الى النهاية .. وحينما يموت ويقع فى أيدى الثوار الزنوج يتعمد أونيل أن يجعل موته غامضا .. كيف أسروه ؟ كيف قتلوه ؟! كيف عثروا عليه ؟! لقد كانت الغابة مظلمة والطريق غير واضح ولكننا نعرف انه ليس من الصعب أن يعثر على السجين اذا كان داخل زنزانته .. وقد كانت الجزيرة هى الزنزانة التى دخل اليها جونز المستغل المخادع القاتل وأصبح من الصعب عليه الآن أن يخرج منها ليحقق لنفسه الحرية فقد كانت كل حيلة خدع بها انسان وكل ضربة سكين قتل بها انسانا بمثابة جذور ممتدة تشده الى المكان وقضبان تحجزه وراءها عن الحرية .

وفى مسرحيته « القرد الكثيف الشعر » نرى يانك وقادا فى احدى البواخر من عابرات المحيط واحساسه بالقوة يطغى على احساسه بالحرية ويلقى عليه ستارا كثيفا من النسيان ، لقد كان يحس بالصلابة والصلب فى قلبه وعضلاته فلا يهتم بالصلب الذى يحيط به ويحصره داخل نطاقه كأنه سجين داخل تلك الباخرة التى تعبر المحيطات ولا يرى منها الا قضبان الصلب وفوهة

الفرن التى يندلع منها اللهيب وعنف الزملاء وسكرهم ورائحة الدخان وهباب الفحم الذى يغلف حياتهم وحياته أيضا .

وحينما تحضر « ميلدريد » ابنة صاحب شركة الصلب التى تنتج القوة التى تحصره وأمثاله داخل نطاقها يفزعها منظره البشع وهو داخل زنزانته المصنوعة من الصلب فى قاع الباخرة فتصرخ من بشاعته وتدعوه « القرد الكثيف الشعر » ويغمى عليها ... وتكون تلك الصرخة التى أطلقتها فى وجهه بمثابة السكين التى تمزق بها ذلك الحجاب الكثيف الذى كان يحجب عنه عبوديته البائسة . واذا تلك الواجهة من الشعور بالقوة التى كان يحتمى وراءها تتمزق وتكشف لنفسه عن مدى البؤس والعار والعبودية التى يرسف فيها هو وأمثاله من المستعبدين .

ويروح يتحدى العالم بكل هيئاته ومنظماته فانه لا يكاد يصدق أنه وهو يملك كل تلك القوة والاحســـــاس بها يمكن أن يكون مستعبدا حقيرا الى تلك الدرجة التى رأته عليها تلك الفتاة التى تحاكى الشبح . ولكن الاحساس بالقوة لا يشفيه ولا يحـــرره ويكتشف فى النهاية ، انه لا يملك من القوة ما يكفى لكى يحرر نفسه فيستعين بالفوريللا يطلقها من قفصها لتحطم ما عجز هو عن تحطيمه . وعندما تحطمه الفوريللا فى النهاية يتكشف أمامنا أن « يانك » قد وقع أسير القوة التى آمن بها وأنه لم يكن يملك منها ما يكفى لكى يحرر نفسه من عبوديته ... فالقوة الخارقة التى امتلكها هبطت به أخيرا الى عالم الحيوان ومجتمع القرود ، ولم يكن ذلك غريبا لأن يانك لم يكن حرا منذ البداية بل كان حيوانا فى عالم الانسانية وانه حينما دخل قفص الفوريللا ليمـوت فاننا نحس انه قد انتمى أخيرا الى عالمه الذى يستحقه .

وتعتبر كلا من مسرحية « الامبراطور جونز » و « القردالكثيف الشعر » من أقسى ما وجه الى عصرنا من النقد فهى تكشف عن أبرز عيوب الحضارة الحديثـــة المرتكزة على القوة والمجتمـــع الرأسمالى القائم على الاستغلال . فالوقاد يانك هو رمز الحضارة المؤمنة بالقوة دون الايمان بالحرية وقد كشف أونيل أمامنا طريقها حتى النهاية ، فلم تكن القوة يوما هى سبيل الانسان الى الحرية بل هى طريقه الى الدمار والهبوط الى عالم الحيوانية البشع .

والامبراطور جونز هو رمز الرأسمالية المستغلة التى تطمح بأن تحقق حريتها بمقدار ما تحققه لنفسها من أرباح ومغانم ولـكن الاستغلال والتهالك على المادة تسد أمامها الطريق فى النهـــاية وتمنعها من أن تحقق ما تطمح اليه من حرية .

وحرية المرأة تختلف عند أونيل عن حرية الرجل ، فالرجل يجد حريته فى عدم الارتباط بالعواطف التى تقيده وتسجنه فى المكان ، ولكن المرأة تجد حريتها فى الارتباط بالحب ، ففى مسرحية « أنا كريستى » نجد « أنا » فتاة فقيرة لأب بحار عجوز قضى حياته يجوب البحار وترك ابنته الصغيرة فى رعاية أسرة من أقاربهـــا ولكنها مقطوعة الروابط العاطفية بهم « وكان فى المزرعة صاحبها الشيخ ، وزوجته وأولاده الأربعة وكنت أقوم بما يقوم به العبد المملوك ، لكل منهم ، كنت فقيرة مســـكينة من أقربائهم ، وكانوا يعاملوننى بأقصى وأقبح ما يستطيعون أن يعاملوا به فتاة أجيرة ، وكان أحد أولادهم ، وهو الأصغر ، قد اعتدى على حين كنت فى السادسة عشرة . ولقد كرهتهم بعد ذاك .. ولذلكهربت بعيدا عنهم » لقد هربت « أنا » من بيت أقربائها تبغى الحرية والكرامة ولكنها كانت فقيرة لا تجد أحدا يربطها به رباط الحب وفى سبيل حريتها وشرفها اشتغلت مربية أطفال « لقد قضى على أن أكـون مربية فصرت أعنى بأطفال الناس ، فاســـتمع دوما الى بكائهم وصراخهم ، هذا كله فى حين أننى أنا نفسى كنت طفلة ، وكنت أحب أن أخرج وأتفرج » ولم تجد فى تلك الوظيفة حريتهـــا بل العبودية « .. وأخيرا كانت لى الفرصة فى أن أصل الى ذلك البيت ، وكونى على يقين بأن هذه كانت فرصة أنتهزها .. كان هذا كله جرم الرجال وذنبهم . كان الرجال فى المزرعة يأمروننى ويضربوننى . وهم الذين ابتدأوا معى تلك البداية الشنيعة . وحين صرت مربية ، عاد الرجال مرة أخرى يحـــومون حولى يضايقوننى ويحاولون أن يحصلوا على ما يستطيعون الحصـــول عليه منى . والآن هم الرجال أبدا أبدا .. يا الهى انى أكرههم جميعا » .. لقد كانت « أنا » تبدو حرة من كل الصلات ولكنها فى الواقع كانت مستعبدة .. فى المزرعة وفى المستشفى وكمربية أطفال وفى البيوت المشبوهة وقد قادتها حياتها السيئة فى النهاية الى أن تدخل السجن وتفقد حريتها نهائيا « ان المحل الذى كنت به خارج سانت بول ، كان قد هاجمته الشرطة ، وكانت هذه هى البداية ، وقد حكم القاضى على كل منا نحن الفتيات ، بثلاثين يوما فى الحبس ، ولم يكن من الصعب على الفتيات الاخريات أن يتحملن . لأن بعضهن كن قد اعتدنه ، أما أنا فلم أطقه ولـم استطع ان آكل أو أنام .. اننى لم أطـق أن أكون سجينة فى قفص » .. ولم تستطع الحياة التى اضطرت اليها « أنا » أن تفقدها الاحساس بالحرية لأنها كانت متعلقة بأهداب كرامتهـــا كامرأة . وحينما تقع فى حب « ماتيرك » البحـــار القوى الذى يبادلها الحب والاحترام تجد أخيرا حريتها التى افتقدتها طوال حياتها ، فى المزرعة ، وفى تربية الأطفال ، وفى المستشفى ، وفى البيوت المشبوهة .. ولذلك فهى تناضل ضد أبيها الذى يريد أن يبعد عنها ذلك البحار . ولكنها الآن سوف تتزوج ذلك البحار المحب الذى وفر لها الحب والاحترام والحرية ، على الرغم من أنها سوف تبقى وحيدة أثناء سفر زوجها « أود أن تذهب مع أبى أيضا الى البحر ، لاننا بحاجة الى المال. أما بقائى وحيدة فهذا أمر اعتادت أسرتنا عليه ، وسأعتاده أنا أيضا ، سأهيىء بيتا صغيرا وسيكون فيه مأواكما الذى تأويان اليه حين تعودان » .

●

وفى مسرحية « الحداد يليق بالكترا » نرى « ازرا مانــون » القاضى والقائد فى جيش التحرير والذى عاد الى بيته بعدالانتصار ليجد زوجته كريستين التى كرهته منـذ زمن طـويل لـكبريائه وجموده ، قد وقعت فى حب « الكابتن برانت » ابن أخى زوجها الذى سبق أن طردت الأسرة والده لأنه اقترن بممرضته الكندية حيث لم ترض أسرة « آل مانون » أن يتدنى أحد أفرادها فيقترن بممرضة فقيرة . ولرغبة الزوجة « كريستين » فى أن تتحرر من جمود وكبرياء زوجها « ازرا مانون » فقد دست له السم لتحرر نفسها بموته الذى يبدو أمام الجميع غير مشبوه ونتيجة طبيعيـة لمرضه بالقلب . ولكن ابنتها لافينيا التى يجرى فى عروقها دم « المانون » تأخذ على عاتقها الثأر لمقتل أبيها من أمها وعشيقها . لقد كانت كريستين تأمل بعد أن ارتبطت بحب الكابتن برانت أن تتحرر وتنتزع جذورها من بيت « آل مانون » الكئيب وتذهب بعيدا الى تلك الجزر الجنوبية حيث السعادة خالصة لأننساءها لم تتعلم أن تقرن السعادة بالخطيئة ، وعندما يقتل « أورين » بتحريض أخته لافينيا الكابتن برانت على ظهر السفينة ، تتحطم كريستين وتطلق على نفسها النار وتموت موتا بائســـا حزينا . ويفشل « أورين » فى انتزاع جذوره التى ثبتها اشتراكه فىخطيئة قتل أمه فيطلق على نفسه النار ويموت كما ماتت أمه من قبل . أما لافينيا فانها بعد أن طبقت العدالة على الخاطئين عادت وقد بدا أنها سوفتتحمل أوزار خطيئة « آل مانون » الذين زرعوا جذورهم فى المكان لعدة أجيال فتدخل الى منزل الأسرة « اننى لن أفعل ما فعلته أمى وفعله أورين فهذا ليس عقابا بل فرارا من العقاب ولم يبق أحد ليتولى عقابى فانا نهاية السلالة ويجب أن أعاقب نفسى . ان أقسى قضاء ألاقيه هو أن أعيش وحدى هنا مع الموتى . أشد قسوة من السجن أو الموت ، لن أخرج من هنا أبدا ولن أرى أحدا وسوف أغلق النوافذ باحكام حتى لا يدخل خيط واحد من ضوء الشمس . سوف أعيش وحدى مع الموتى وأكتم أسرارهم ، وأترك أشباحهم تتعقبنى حتى ترد اللعنة ويكفر عنها . وتنتهى سلالة المانون بموتى .. ان على المانون أن ينالوا جـزاء وجودهم .. أن يعاقبوا أنفسهم على أنهم ولدوا » وقد كانت خطيئة « آل مانون » هى الكبرياء والجمود الـــذى عزلهم عن

الآخرين وطمس احساسهم بالحرية .. وقد حطمهم فى النهاية كما حطم كل من ارتبط بهم .

واونيل فى أمريكا مثل سارتر فى فرنسا كلاهما معنى بالحرية الذاتية للانسان وكلاهما أيضا قد جدد مأساة « الكترا » لسوفوكل . ومن خلال معالجة كل منهما لتلك المأساة اليونانية القديمة يظهر لنا الفرق بين وجهتى النظر ، فبينما نرى أونيل يعتقد أن الانسان سجين فى المكان وان قيوده هى آثامه الشخصية المتمثلة فى الخطيئة ، وانه يتحرر من سجنه بقوة الارادة والخيال، نرى سارتر يعتقد أن الانسان سجين فى الزمان ، فالزمن لا يتوقف وعلى الانسان أن يلاحقه بالفعل الحر المعبر عن شخصيته ولذلك كانت جريمة قتل « كليمنستر » فى مسرحية « الذباب » لسارتر تحريرا لاوريست فهو يقول « لقد فعلت فعلى يا الكترا ، وهو فعل حسن سأحمله على كاهلى كما يحمل المسافر عابر الماء ، وسأعبر به الشط الآخر لأقدم عنه الحساب ، وكلما ثقل على حمله قرت به عيناى . لأنه هو حريتى ، وحريتى ليست شيئا سواه . بالأمس فقط كنت أهيم على وجهى تزجينى الصدفة المحضة . وكانت آلاف الطرق تفر من تحت قدمى لأنها ملك لغيرى .. استعرتها جميعا : من طريق ساحبى السفن ، تلك الطريق التى تسير محاذية للنهر ، الى طريق البغالين ، الى الطريق المرصوفة، طريق سائقى العربات . ولكن لم تكن لى واحدة من بينها .واليوم ليس أمامى الا طريق واحدة ، لا يعلم غايتها الا الله ، ولكنها طريقى » .. انه أبعد ما يكون عن الندم والشعور بالخطيئة . أما أورين فى مسرحية أونيل « الحداد يليق بالكترا » فان الجريمة تقضى على حريته وتسجنه فى المكان . وبعد أن كان يأمل فى أن يذهب بعيدا الى جزيرة فى بحار الجنوب حيث يعيش حرا طليقا ويقول « اننى أكره ضوء النهار . انه يشبه عينا تشير بالاتهام . لا ، لقد رفضنا النهار الذى يعيش فيه الناس العاديون ، أو بالأحرى هو الذى رفضنا . الليل الدائم ، ظلام الموت فى الحياة هو الوضع الملائم للائم ، انك تعتقدين أن بامكانك أن تهربى من هذا المعنى ولكنى لست أحمق الى هذا الحد » . وحينما يطلق على نفسه النار ويموت نحس ان المكان قد احتواه وانه فقد حريته الى الأبد .

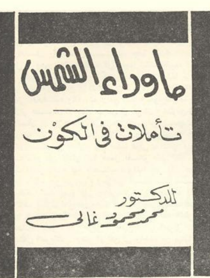
والكابتن بارتليت فى مسرحية « الذهب » هو الشخصية الكاملة عند أونيل فهو يملك القوة والارادة التى تمكنه من أن يظل حرا غير مقيد بالمكان كما أنه يملك الخيال الذى يجذبه باستمرار لاكتشاف العالم وكأنه يراه لأول مرة . أنه قائد سفينة لصيد الحيتان قوى وصاحب ضمير حساس وقلبه مفعم بحب أسرته وقد ظل طوال حياته حرا لم يستطع شىء أن يأسره ويقيده كما لم يداخل قلبه اليأس والقنوط . وبينما هو فى احدى رحلاته لصيد الحيتان تتحطم سفينته بقرب احدى الجزر الجنوبية وتدفعه الأمواج هو وبحارته الى شاطىء الجزيرة القاحلة المهجورة.

وأثناء انتظارهم لمرور احدى السفن يعثر البحارة على صندوق مملوء بالحلى ويعتقد الجميع أنهم قد عثروا على كنز من الذهب ولكن طباخ السفينة وصبيه الصغير يسخران منهم ويؤكدان لهم أنها من النحاس الخردة . ويثور الجميع عليهما ويحاولون قتلهما ولكن القبطان بارتليت يمنعهم من ارتكاب الجريمة ولكن حينما يداخله الشك فى أن يفشى الرجال السر بعد أن يتم انقاذهم ، يقف موقفا سلبيا تجاه محاولة البحارة اتمام الجريمة .. انه لم يعد حرا .. ان هذا الصندوق المملوء بالحلى والمدفون تحت شجرة جافة وفى تراب جزيرة صغيرة ضائعة وسط البحار ، قد أصبح قيدا يشده ولا يستطيع الفكاك من اساره . وان موقفه السلبى تجاه الجريمة التى كان يستطيع أن يحول دون ارتكابها ، يثقل روحه ويعجزها عن التحليق والحرية . وبعد ان كان رجلا عاقلا متزنا مرحا عطوفا سعيدا لأنه حر . يصبح نصف مخبول وتضطرب حياته العائلية « هل حدث أن فكرت كيف انه من العجيب أن يصل بنا الحال الى ذلك ؟ لم يدر فى خاطرى أبدا أن يجىء يوم تجبريننى فيه على النوم بعيدا عنك ، وحيدا فى كوخ كالكلب الأجرب » .. انها خطيئة الجشع هى التى جعلت القبطان الحر يسقط من عليائه ليصبح مربوطا الى ذلك الصندوق الصغير المدفون فى جزيرة فيما وراء البحار . وتموت زوجته أسفا على زوجها نصف المخبول وابنها « نات » الذى ضل السبيل هو الآخر بعد أن استولت عليه أطماع أبيه فى استرداد ذلك الصندوق المدفون فى جزيرة فيما وراء البحار . ويجهز القبطان بارتليت سفينته لبدء الرحلة ولكن البحارة الذين يطمعون فى الاستيلاء على الذهب يرحلون بها من دونه فيجن جنونه ويعيش عاما كاملا فى أحلام انتظار عودة بحارته بالكنز . وعندما يتأكد أن سفينته « سارة الن » لن تعود بعد أن تحطمت يعترف لأولاده بجريمته ويتأكد أن ذلك الصندوق لا يحوى الا أردأ أنواع النحاس الخردة، فيتحرر أخيرا وتنقطع تلك الخيوط الخفية التى كانت تشده بعيدا الى حفرة صغيرة فى تراب جزيرة قاحلة فيما وراء البحار وتغمر روحه السكينة والسلام .. لقد عاد حرا وبذلك يموت مستريحا.

وهكذا نرى أبطال أونيل يتحطمون لأنهم يخرجون على طاعة أرواحهم ويطمسون معالمها بالخطيئة والآثام بينما الطريق يبدو أمامها واضحا :

فبماذا ينتفع الانسان اذا ربح العالم كله وخسر نفسه ؟

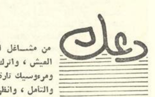




ماوراء الشمس

تأملات في الكون

للدكتور محمد محمود غالي



دعك من مشاغل النهار والسعى وراء لقمة العيش ، واترك التعب مع رؤسائك تارة ومرءوسيك تارة أخرى، وخذ قسطا من الراحة والتأمل ، وانظر فى الليل من نافذة مسكنك أو من حديقة منزلك ، ان كانت ظروف العيش قد منت عليك بحديقة تهدأ اليها — أنظر الى السماء ، واذا نظرت الى أعلى فأنت لا تتأمل رماد العصور الفانية ، ولا تسترسل فيما خلفه القدماء من آثار خالدة — انما ستتأمل شيئا آخر أعظم بكثير من كل ما يحيط بك على هذه الارض .

ولو أنك بدأت تأملاتك بعد غروب الشمس ببضع ساعات — هذه الشمس التى غربت لتشرق فى جهات أخرى من الأرض — واسترسلت فى النظر الى السماء لحظة الخفوت الكامل للحركة والصوت وضجيج الناس فلا تسترسل فى مشاغلك طول اليوم ، ولافى أحلامك المستقبلة ، انما اجعل هذه الساعات من التأمل متعة لك ، وهى المتعة التى أود أن تنصرف اليها ، والتى أدعوك لتجربتها من حين الى حين ، فهى من حقك ومن واجبى أن أدلك عليها .

●

وكأنى بالقارىء يتطلع ليلا الى السماء فيرى النجوم والكواكب، وانك لتفرق فى سهولة بين النجم والكوكب ، فالأول يتألق عند النظر اليه ، وضوؤه غير ثابت على العين ، والثانى ضوؤه ثابت كضوء القمر ، والواقع ان الضوء لا ينبعث من الكواكب من تلقاء ذاتها ، بل انها تضىء لأنها تعكس أشعة الشمس التى تسقط عليها .

أما النجوم فهى اجسام متاجحة كالشمس ، ولا شك أنك تعرف بعضها أو على الأقل قد سمعت بها ، ويقينى أنك سمعت بعض الأسماء التى يعرفها غالبية الناس منذ القدم ، ولعلك تعرف « السبعة نجوم » ، وطالما تحدث عنها الناس حتى فى ريفنا المصرى ، وهى النجوم السبعة المعروفة باسم « الدب الأكبر » والتى تراها فى الشكل (١) .

ولهذه المجموعة قصة يعرفها أغلب الناس ، وأحرص على أن تعرفها بدورك ، ذلك أننا اذا نظرنا الى الشكل ، وقد وضعنا أمام كل نجم منها رقما ، فاننا اذا مددنا خطا بين النجمين الأخيرين ٦ ، ٧ وأخذنا بالنظر مسافة تساوى تقريبا سبعة أضعاف المسافة بين هذين النجمين فاننا نصل الى نجم فريد خافت نوعا ما — هذا النجم الذى نراه بالعين المجردة هو النجم القطبى .

ولهذا النجم شأن معنا فى العصر الذى نعيش فيه ولمئات وربما آلاف السنين القادمة فان الارض التى نعيش عليها تدور حول محور لها ، وهذا المحور يمر بالنجم القطبى ، بحيث أن السماء فى الليل لا تبقى على حال ، فحركة الأرض حول محورها من الغرب الى الشرق تجعل النجوم تبدو لنا كأنها تتحرك فى السماء من الشرق الى الغرب ، فالنجم الذى يكون فوق رؤوسنا فى منتصف الليل يصبح منخفضا فى السماء نحو الغرب قبل الفجر ، وعلى ذلك فجميع النجوم تشرق فى أول الليل ثم تغرب فى آخره — أما النجم القطبى فيظل ثابتا بالنسبة لنا لا يتبع هذه الحركة — من هنا حددنا بواسطته اتجاه الشمال ، وهو بهذا ظل ويظل لمئات السنين دليل البحارة والمراكب التى تمخر البحار والمحيطات فى الليل ، يساعدهم على حقيقة الاتجاه الذى يسيرون فيه .

أما وقد ذكرنا الدب الأكبر فجدير بنا أن نذكر أن لهذه المجموعة أسماء مختلفة فالايطاليون يسمونها حتى اليوم « عربة الصباح » وأهل الشمال (السويد والنرويج) يسمونها « مركز الثور » ومما يدعو للدهشة أن شعوبا كثيرة بعيد كل منها عن الآخر قد رأت المجموعة فى شكل الدب (١) ومن بين هذه الشعوب الهنود واليونانيون .

هذا عن الدب الأكبر وله ما له من شهرة قديمة ، على أن هناك نجمين لهما أهمية خاصة بالنسبة لنا : النجم الفاسانتورى أو قنطورس والشعرى اليمانية .

---

(١) نجوم هذه المجموعة عديدة عندما ترى بالمنظار ، والواقع أن فيها شكل الدب ، حيث تقع النجوم الثلاثة ١ ، ٢ ، ٣، فى ذيله — يراجع القارىء مقالا للأستاذ اسماعيل حقى صدر فى المجلة العدد ٩٤ بتاريخ ٥ أكتوبر سنة ١٩٦٤ بعنوان « النجوم بين أساطير الماضى وعلم الحاضر » .

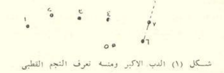
أما الاول فلأنه أقرب نجم فى السماء لنا ، ويبعد عنا بمقدار ٤٫٣ سنة ضوئية ، وأما الثانى فلأنه أظهر النجوم فى السماء بالنسبة لنا ، ويبعد عنا بمقدار ٨٫٨ سنة ضوئية ، وساتكلم فى هذا المقال عن المعنى المقصود بالسنة الضوئية ، ولا يفوتنى فى هذا المجال بعض الأسماء التى قد تقع غريبة على القارىء ولكنها معروفة لدى الفلكيين وكثيرا ما يسمع عنها القارىء مثل « رجل الجبار » فى مجموعة الجبار ، ومنكب الجوزاء فى مجموعة الجبار أيضا ، والسنبلة أو السماك الأعزل فى مجموعة العذراء وذنب النسر الطائر فى مجموعة الدجاجة ، انما ذكرت هذه النجوم الأربعة لأنها ترى بالعين المجردة رغم أنها تبعد عنا بمقدار ٥٤٥ ، ٣٠٠ ، ٢٠٠ ، ٤٦٥ سنة ضوئية على التوالى .

ولأشرح للقارىء المقصود من كلمة سنة ضوئية وفى هذا الشرح يزداد تأملا فى هذا الكون العجيب .

عندما نتحدث عن مسافة على الأرض ، فانما نتحدث عنهاأحيانا بفكرة زمنية فتقول لصديق مثلا اننى أسكن على بعد ربع ساعة من منزلك ، وثمةفرق بين ان تقطع هذه المسافة سيرا على الاقدام أو ان تقطعها بالسيارة،فان كانت الأولىفمعناها أن منزل صديقك يقع على بعد يقل عن كيلو مترين مثلا ، وان كانت الثانية فمعناها أن هذا الصديق يسكن فى الضواحى على بعد عشرة كيلومترات.

وهذه المسافة أو وحدة القياس بالكيلومتر تصلح أيضا لتقدير المسافة التى تفصلنا عن الشمس ، فاذا ذكرنا أن الشمس تبعد عنا بمقدار ١٤٦ مليون كيلومتر فأن أمر هذا البعد يكون مفهوما فى اللغة التى اعتدناها فى تقدير المسافات ، ولنا أن نتصور أنها تساوى ارتفاع أهرام الجيزة ألف مليون مرة باعتبار أن ارتفاع الاهرام الاصلى وقبل ازالة ثمانية أمتار من قمته كان ١٤٦ مترا .

هذا عن المسافات التى اعتدناها فى عالمنا الأرضى وكذا عالمنا الشمسى ، اما اذا اردنا ان نقدر المسافةبيننا وبين اى نجم آخر ، وليكن « قنطورس » أقرب النجوم لنا ، فاننا نقع فى حيرة مرجعها عظم المسافة الجديدة عن اى مسافة اعتدناها فى عالمنا الشمسىاذ اننا نعلم أن هذا النجم القريب منا بالنسبة لجميع النجوم يبعد عنا بمسافة تساوى ثلثمائة ألف مرة قدر بعد الشمس عنا ، بحيث



شكل (١) الدب الاكبر ومنه نعرف النجم القطبى

اذا حاولنا ضرب العددين ١٤٦ مليون ، ٣٠٠ ألف وقفنا أمام عدد ليس من الميسور استذكاره أو قراءته .

لذلك عمد العلماء الى اتخاذ وحدة جديدة هى « السنة الضوئية » ، وهذه الوحدة وان كانت تبدأ بكلمة سنة أى بكلمة زمنية الا أنها فى الواقع وحدة للمسافات كالكيلو متر تماما اذ أنها المسافة التى يقطعها الضوء فى سنة بسرعته المعروفة وقدرها ثلثمائة ألف كيلو متر فى الثانية الواحدة .

واذا أردنا أن نعرف مقدارها بالكيلومتر فاننا نضرب ٣٠٠٠٠٠×٦٠ لنحصل على المسافة التى يقطعها الضوء فى الدقيقة الواحدة ، وبضرب هذا العدد فى ٦٠ نحصل على مايقطعه الضوءفى ساعة ، وبضرب الناتج فى ٢٤ نعرف مايقطعه الضوء فى يوم ، واذا ضربنا العدد الاخير فى ٣٦٥¼ يوم نحصل على المسافة التى يقطعها الضوء فى سنة وهذه المسافة هى الوحدة التى يعبر عنها العلماء بالسنة الضوئية .

واذا أراد القارىء أن يقوم بهذه العملية الطويلة فسيجد أن أقرب عدد لها هو حوالى عشرة مليون المليون كيلومتر ، وترانا عدنا الى مسافة مقدرة بالكيلومتر وتخلو من كلمة سنة ، واذا بنا أمام مسافة لايستطيع العقل ان يتخيلها او يقارنها بالمسافات والابعاد التى اعتدناها فى حياتنا ، فلو أردنا أن نقوم بمقارنة بينها وبين المسافة التى تفصلنا عن لندن باعتبار أن المسافة الأخيرة حوالى ٣٠٠٠ كيلومتر لوجدنا أن السنة الضوئية تساوى ٣٠٠٠ مليون مرة قدر بعدنا عن لندن وحوالى ٢٤٠ مليون مرة قدر محيط الأرض .

هنا وجد الفلكيون وعلماء الطبيعة أرضا يستطيعون السير عليها عندما يتحدثون عن أبعاد النجوم وعن وصف الكون الفسيح الذى نعيش فيه ، فيقولون مثلا أن الشمس تبعد عنا بمقدار سبع دقائق وكسور ضوئية أى أن الضوء يقطع حوالى ٧⅓ دقيقة ليصل الينا من الشمس ، وأن المسافة التى تفصلنا عن « قنطورس » هى أربع سنوات وربع سنة ضوئية ، وأن المسافة التى تفصلنا عن احدى نجوم الدب الاكبر هى ٦٨ سنة ضوئية ، بمعنى أن الضوء الذى يصلنا منه قد قطع المسافة بيننا فى ٦٨ سنة .

●

والآن نستطيع أن نصف للقارىء الكون وفق أحدث الآراء ونتأمل معا ما وراء الشمس ، فشمسنا كما ذكرنا فى مقالنا فى المجلة (١) بعنوان « الشمس » هى احدى النجوم المتوسطة فى مدينة نجمية عظيمة تتكون من حوالى مائة ألف مليون شمس .

وكل النجوم التى يمكن مشاهدتها بالعين المجردة عندما نتطلع الى السماء هى أعضاء فى هذه المجموعة النجمية الكبيرة ، ويطلقون على هذه المجموعة الكبرى اسم « المجرة » أو « درب التبانة » أو « الطريق اللبنى » ، ومن المحقق انك تشاهدها فى سهولة عندما تنظر الى السماء فى ليلة غير قمرية ، بل انك لا تشاهد غيرها ، فهى حزام من الضوء يمتد عبر السماء ،

(١) مقال بعنوان « الشمس » ـ المجلة ـ العدد ٩١ يوليو سنة ١٩٦٤ من صفحة ١٢٤ الى ص ١٢٩



ومدينتنا النجمية تشبه عدسة كبيرة ، وحتى يمكن أن نتصور موقع الشمس فى المجرة فهى تقع فى منتصف المسافة بين وسط هذه العدسة والحافة الخارجية لها .

والنجوم التى تكون المجرة غير ثابتة وتتحرك الشمس مثل غيرها من نجوم المجرة ، وتنتقل بسرعة كبيرة حوالى ٣٣٠كيلومترا فى الثانية الواحدة ، وهى تحمل الأرض والكواكب التسعة المعروفة التى تكون مجموعتنا الشمسية (١) ، ومع ذلك تحتاج الى حوالى ثلثمائة مليون سنة بالرغم من سرعتها الهائلة لتقوم برحلتها حول وسط المجرة ، ومن الصعب أن نتصور أن الشمس قد قامت منذ وجودها بهذه الرحلة مرات عديدة (٢) .

ونعود الآن الى الشعرى اليمانية اسطع نجم فى السماء ، والواقع أنها نجم مزدوج فلها زميل هو قزم ابيض ، وهذا الزميل هو أقرب جيراننا من الأقزام البيضاء ، وليس هناك مجال للمقارنة بين النجم الأم « الشعرى اليمانية » وابنها القزم الأبيض من ناحية الحجم ، فان حجم القزم الابيض يعادل حجم الارض ثلاثين مرة فقط ، فى حين أن حجم الشعرى اليمانية يعادل حجم الشمس عدة مرات .

والنجوم البيضاء تختلف عن بقية النجوم ، فالمادة التى تتكون منها أثقل عدة آلاف المرات من المادة التى تتكون منها الارض ، ويرجع صغر حجم هذه الاقزام الى مجرد أن جزيئات المادة فيها متماسكة بعضها ببعض حتى أنه اذا تصورنا أننا أحضرنا كرة صغيرة منها لكان وزنها ثقيلا جدا حتى أنه لايمكن للارض ان تحتملها ولاخترقت هذه الكرة الجبال الصلبة وغاصت فيها ،وعند ظنى انها مكونة من بروتونات متلاصقة لا يوجد حولها الكترونات. وهذا الوصف لهذه الجزيئات او الذرات هو رأى شخصى أذكره على علاته ولم أعثر عليه من مصدر ثقة فى مطالعاتى .

وهناك نجوم عمالقة مثل « الحرباء » يسميها الفلكيون النجوم الجبارة أو الماردة،والحرباء نجم كبير جدا يتسع لمائةمليونشمس أى مائة مليون مليون أرض ، وليس لدينا نجم مارد قريب منا فان « منكب الجوزاء » الذى ذكرنا أنه فى مجموعة الجبار هو من النجوم الماردة ويبعد عنا بمقدار ٣٠٠ سنة ضوئية ، وكل النجوم الماردة تقع أبعد من ذلك .

هذا عن المجرة ، ولابد أن نعرف لكى نصف الكون فى مجموعه ونتعمق فى تأملاتنا أنه يوجد فى الكون حوالى مائة ألف مليون من هذه المجرات والسدم التى ما زالت فى دور التكوين .

ولعل أعجب ما سنحاول مرة أن يعرفه القارىء أن النظريات الجديدة الخاصة بتمدد الكون واتساعه والتى تستند على النسبية وعلى دراسات فى طيف النجوم قد مكنت علماء أمثال « أينشتاين » و « دى ستير » و « لميتر » أن يحددوا لنا عدد الذرات الموجودة فى الكون وأن يبينوا لنا أن هذا الكون

---

(١) يستطيع القارىء أن يراجع مقالنا فى المجلة بعنوان « الحياة على الكواكب » العدد ٧١ بتاريخ ديسمبر سنة ١٩٦٢ .

(٢) الكتيب « ما وراء المجموعة الشمسية فى مجموعة الكتب العلمية المبسطة » تأليف برتاموريس باركر ـ ترجمة ادوار رياض ـ الناشر دار المعارف بمصر .

العظيم ـ الذى نحار فى عظمته ومداه ـ محدود وليس كونا لانهائيا ، بحيث أنه فى زمن قد لايكون بعيدا ، وبتقدم جديد يحدثه الانسان فى المنظارات الفلكية ووسائل الرصد الاخرى نجد أننا سنستطيع اذا رصدنا نجما بعيدا جدا ورأيناه فى اتجاه معين ، وأدرنا المنظار أو آلة الرصد فى الاتجاه المضاد ، فاننا نرى النجم نفسه والقول بأن الكون محدود وليس كونا لا نهائيا موضوع عويص يحتاج لعدة مقالات ، وقد يكون لنا عودة اليه فى يوم قادم .

●

وفى الجديد فى موضوع النجوم ما هو أغرب من الخيال ، أما وقد عرفنا السنة الضوئية فهل يصدق العقل أن الانسان استطاع هذه الايام التى نعيشها ومنذ سنة ١٩٥٦ فقط أن يتعرف على عوالم تبعد عنا بمقدار ستة آلاف مليون سنة ضوئية وان بعضها يبعد عنا بمقدار عشرة آلاف مليون سنة ضوئية ، والمهم فى هذا ليس البعد الشاسع البعيد عن أى خيال انما المهم ان الانسان ذلك الكائن الحى هو الذى استطاع أن يكشفها ويراها ، ولقد أصبحت أشباه النجوم هذه حديث العلماء ودار حول أحوالها ووصفها من النظريات والفروض والمناقشات ما يصح أن أورده هنا للقارىء تأملا واسترسالا فى عجائب الكون .

لقد استدلوا على أن هذه النجوم الجديدة أجسام متوهجة Fiery Objects كتلتها تساوى بلايين المرات قدر كتلة الشمس ، وضوؤها من الشدة بحيث لو اقتربت من مجرتنا ذات المائة الف مليون شمس لاحتجب ضوؤها كما يحجب القمر ضوء النجوم فى الليالى القمرية .

وتبدو « أشباه النجوم » هذه ضعيفة ، وسبب ذلك بعدها عنا بآلاف الملايين من السنين الضوئية ، وتعتبر أبعد ما شاهده الانسان فبعضها يقع على بعد ستة بلايين (ستة آلاف مليون) سنة ضوئية وبعضها على عشرة ملايين .

على أن كل ما يتعلق بهذه الاجسام المضيئة غير معروف سيما الطاقة الصادرة منها ، ولأول مرة يقف العلماء فى دهشة فهى عوالم تختلف عن كل ما عهدناه فى العلوم ، ولقد قال عنها « أوبنهيمر » (Oppenheimer) انها على درجة من الجمال لا يصدق ، وقال عنها آخرون أنها أروع وأغرب ما صادفه عالم معاصر فى منظاره الفلكى .

ولأنها تشبه النجوم دون التأكد من وصفها ، ولأنها تصدر موجات لاسلكية قوية سموها « أشباه النجوم الباعثة لموجات لاسلكية » (Quasi-Stellar Radio Sources) ، ويبدو أنها غير مفهومة حتى اليوم فهى خارجة عن نطاق أى نظرية أو خيال

ولتفسيرها اجتمع فريق من العلماء المعروفين فى مركز البحوث (١) فى « دلاس » بأمريكا محاولين تفسير هذه الظاهرة العجيبة فى الكون

اننا نعلم ان علوم الفلك اللاسلكى (Radio Astronomy) لم تبدأ وتتقدم الا منذ حوالى عشرين عاما حيث علم الباحثون

---

(١) أسم هذا المركز
Southwest Center for advanced Studies in Dallas

أن ثمة مناطق فى السماء تبعث بموجات لاسلكية تصــل الى الأرض ، واعتقد البعض أنها مجرد أمواج صادرة من عوالـــم أخرى مثل عالمنا المجرة .

ولكن السؤال الذى تبادر الى الذهن هو لماذا تصدر هـــذه المجرات أو النجوم هذه الكميات الكبيرة أو الطاقات اللاسلكية العظيمة التى تبلغ فى شدتها ملايين المرات قدر الطاقات التى اعتدناها .

ولم يمكن أن يتصور العلماء أن نجما أيا كان حجمه أو أن مجرة أو سديما أيا كانت عظمته يمكن أن يبعث بموجات بهــذه القوة ، وانتهى الرأى فى بادىء الأمر أنها لابد وأن تكون صادرة من مكان ما فى الكون أثر حوادث كبرى ، وان شئت قل مفجعــة ، (Catastrophic Violence) لم نتبينها بعد .

أيكون هذا تصادما حدث بين اثنين من المجرات ، ولكــن حتى هذا ثبت بالحساب أن مثل هذا التصادم لا يمكن انيحدث هذه الطاقة التى تظهر فى موجات لاسلكية لها هذه القوة .

ولقد عمد الفيزيائى الفلكى جوفرى بيربدج (Geofrey Burbidge) من جامعة كاليفورنيا بامريكا ، وكان يعلم ان بعض الموجات اللاسلكية العادية (Normal) فى مجرتنا حادثـــه من انفجـار لنجوم جديدة معينـــة يسمونها النجوم الجديدة الكبيرة (Supernovae) وظن بادىء الأمـر أن يكون هذا تفسيرا لما نشاهده .

على أن انفجار نجم جديد كبير واحد لا يمكن أن يحـدث كل هذه الطاقة ، ولكن ماذا لو تصورنا أنها سلسلة انفجارات كتلك السلسلة الحادثة فى القنبلة الذرية الانشطارية التى تحدثنا عنها (١) تلك السلسلة التى تحدث فى اليورانيـوم ٢٣٥ أو فى البليتونيوم حيث تنفجر الذرات الواحدة بعد الأخرى كل واحدة تصيب الذرات الاخرى بعـدوى التفجير ، بحيث ان نجما من هذه النجوم الكبيرة ينفجر ويسبب انفجارا لنجم آخر وهذا يسبب انفجار نجوم أخرى بالطريقة ذاتها الحادثة فى سلسلة « أوتوهان » المعروفه ، والتى كنت أتمنى أنها لـــم تحدث فى زماننا ، فقد كانت السبب فى الكشف عن القنـــابل الذرية الانشطارية التى استخدمت فى الكشف عن القنابـل الهيدروجينية وفوق الهيدروجينية ، الشيء الذى ــ مع جهـل الانسان وعدم بلوغه مستوى رفيعا فى الاخلاق بقدر ما وصل مستواه فى العلم ــ يهدد البشرية جمعاء بالفناء .

على أن صعوبة الأخذ بهذا الرأى الأخير من أن ثمة سلسلة من الانفجارات المتتابعة حدثت فى احدى المجرات البعيـــدة مسببة هذه الامواج القوية يستلزم افتراض مدينـــة نجميـــة نجومها من الكبر بما يسمح بتفجير واحـــد أو اثنين منها كما يستلزم افتراض ان تكون غالبية نجوم هذه المدينة النجميـة متقاربة .

وهناك تعليل آخر لهــذه الظــاهرة العجيبــة أخذ به كل من « فريد هويل » (Fred Hoyle) من جامعـــة كمبردج والعالم وليام فاولر (William A. Fowler) من كالتك (Caltech) ذلك انهما افترضا أن ثمة تهدما للنجـم من جراء كبر حجمه وعظم جاذبيته ، ونحن نعلم أنه كلما كانت كتلة النجم كبيرة كلما كانت قوة الجاذبية فيه كبيرة ، بحيث اذا بلغت كتلة النجم قدرا كبيرا بان يكون مليونا او مائة او الف مليون مرة قدر كتلة الشمس فان جاذبيته تكون مائة مرة أو الف مرة قدر جاذبية الشمس وتكون أعظم من الجاذبيـة التى نعرفها فى التحولات الذرية ، ومثل هذه النجوم الكبيرة جدا (Super-Super-Stars) فى خلال تطورها تنكمش ، وعندما يصل انكماشها الى حجم حرج ينهـار النجم على نفسه بفعل الجاذبية .

وعوضا عن ســـلسلة « بيربدج » (Burbidge) التى تذكرنا بسلسلة « أوتوهان » فى الذرة يقترح « هويل » (Hoyle) انفجارا الى الداخل ومثل هذا الانفجار الى الداخل Implosion يحدث هذه الطاقة الكبيرة التى تجعل هذه الاشارات اللاسلكية قوية ومستمرة .

وكلتا النظريتين السابقتين نقدها .

فكيف يصل النجم الى هذه الكتلة وهذا الحجم مع أن هويل (Hoyle) يقول أنه عندما يكبر النجم عن اى مـن النجوم التى نعرفها يصبح غير متزن (Unstable) ، ولا ندرى شيئا عن المراحل التى يصل فيها نجم كبير الى الحجم والكتلة التى يريدها له هويل (Hoyle) وثمة مناقشة ونقد آخر يدخلون فيه قوانين « اينشتاين » فى النسبية لا ندخل فى تفاصيلها فى هذا المقال .

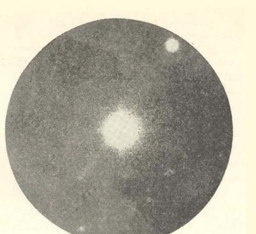
●

وفى الصورة شكل (٢) صورة لاحد هذا الذى ســمیناه فى المقال « أشباه النجـــوم باعثة الامواج اللاســـلكية » (quasi-Stellar) وهو ٣ ك ــ ٢٧٣ (3 C 273)، و ٣ دليل على رقم الكتالوج ، و ك أى C دليل على انه كتالوج كمبردج أما 273 فهو رقم النجم ذاته .

ومنذ سنة ١٩٦٣ أى منذ عام واحد وعلماء الفلك والطبيعة الفلكية فى الولايات المتحدة وانجلترا والاتحاد الســوفيتى يبذلون جهدا كبيرا ليتعرفوا على مواقع هذه « الاشـــباه بالنجوم » ، وذلك بواسطة التلسكوبات الحديثة ، ومع أنــه يوجد الآف من النجوم تبعث بامواج لاسلكية وتسمى النجوم المرسله للامواج (Radio Sources) فان تسعة منهـا فقط يعتقدون انها أشباه النجوم(quasi-Stellars) ومع جهد فريق من الفلكيين ، استخدم « مارتن سميت » (Maartin Schmidt) المنظار الكبير فى « مونت بالومارا » .

وعرف أن شبيه النجم الذى تحدثنا عنه الآن هو نجم مستطيل من الدرجة الثالثة عشرةرغم بعده وانه موجود فى اتجاه «السنبلة» او « العذراء»(Constellation Virgo)، و بعد تحديد الموقع أصبح

(١) يجد القارىء الذى يحرص على أعداد هذه المجلة والرفيعة (المحلة) فى الاعداد ٦٦ ، ٧٣ ، ٧٤ ، ٧٦ ، ٧٧ ، ٧٨ ، ٧٩ ، ٨١ ، ٨٦ ، ٨٧ ، ٨٩ بحوثا لنا عن الذرة والانشطار النووى وعلاقة ذلك بسلامة الانسان .



شكل (٢) أخذت الصورة بواسطة التليسكوب ذى الفتحة ٢٠٠ بوصة الموجود فى مرصد بالتيمور بالولايات المتحدة

من السهل العثور عليه لأى شخص يملك منظارا عاديا ، ويبدو أن الفلكيين قد راوه منذ زمن طويل ولكنهم ظنوا انه ضمن مجموعة مجرتنا ، ولم يلتفت اليه العلماء فى السنين الماضية ولكنهم عرفوا الآن من الدراسات الطيفية التى بدأوا يجرونها عليه ومن انحراف خطوطه الطيفية نحو الأحمر ومقياس ذلك المسافة التى تفصله عنا انها بليونان اى الفا مليون من السنين الضوئية

ومن المعروف ان نجما على هـذا البعد كان لايمكن ان نراه بالمناظير العادية ، ومع ذلك ثبت انه أمكن رؤيته الآن بأى منظار عادى ، وباعتبار ان درجة ضيائه على هذا البعد تعتبر من الدرجة ٢١ فان هذا يدل على انه أشـد النجوم التى اكتشفها العلماء بريقا .

يتبادر الآن سؤال كان على ألسنة طائفة من العلماء ـ هـل يكون عالما كعالم المجرة ؟ .. على أن الصور الفوتوغرافية الماخـوذة له دلت على أنه ليس مجموعة من ملايين النجوم ولكنه عبارة عـن شكلين اثنين منفصلين : جسم كبير له ذيل منفصل عنه ، وهـذا الجسم رغم أنه يفوق اى نجم من النجوم التى نعرفها فهـو مع ذلك من الصغر بحيث يستحيل أن يكون عالما كاملا كعالم المجرة ، ولكنه اعظم بكثير من أى نجم يعرفه العلماء

اما الفلكى « هارلان سميث (Harlan Smith) من جامعـة تكساس (Texas) بامريكا فقد رجع الى نحو ٢٠٠٠ صـورة قامت بها جامعة « هارفارد » (Harvard) منذ سـنة ١٨٨٦ عندما ظن الكثير لصغر حجمه الظاهرى وضعف ضيائه انه نجم من نجوم المجرة ، وهو يرى بطبيعة الحال على جميع الصور وقد لاحظ هذا العالم ان هذا الشبيه بالنجم قد غير لمعانه منذ ذلك الحين عدة مرات فكان يقل لمعانه ثم يشتد فى دورة مداها ١٣ عاما

ولو كان هذا الشبيه بالنجم نجما عاديا لكان امره فى هـذا التغير مفهوما فكثير من النجوم لها هذه النبضات ومدروسـة دراسة وافية ، ولكن اذا تصورنا أنه من العظم بحيث أن الضـوء يقطعه من جانب له الى الجانب الآخر فى مدى عشر سنوات ضوئيه فكيف يكون له نبض واحد كجسم واحد له نظام الاجســام العادية

هذا وسنتحدث الآن عن نجم آخر من الذى سموه « أشـباه النجوم » يعـد أعجب من النجم الذى تحدثنـا عنه الآن فقد كشف العالم الروسى « شكلوفسكى »(S. Sheklovesky) أن ثمة شبه نجم آخر أعطاه الرقم (3. C. 286) ٣ ك أى كتالوج كمبردج الثالث المتقدم والرقم ٢٨٦ ، يبعد عنا بمقدار لا ألفى مليون سنة ضوئية انما عشرة آلاف مليون سنة ضوئية ، ويعتبر هذا أبعد ما رآه الانسان فى مدنيتنا الحديثة ، وهو يبتعد عنا بسرعا قدرها ١٦٥ ألف كيلو متر فى الثانية أى بسرعة تعادل ٥٥ فى المائة من سرعة الضوء .

هذا عن الكشف الروسى الاخير ولنعد الآن الى النجم السابق الأقرب من هذا النجم فنقول أنه بعد اجتماع دام ثلاثة أيام فى دلاس Dallas) بامريكا استرسل العلماء فيه لخيالهم للدرجـة التى يصعب على الكاتب معها أن يصف ماتخيلوه وتاملوه ، لم يستطيع احد فى هذا الاجتماع ان يقر نظرية بربدج (Burbridge) من سلسلة انفجارات للنجوم فوق الكبيرة (Supernovai)

كذلك رغم أن « هويل (Hoyle Fowler) قد جذب اليـه فريقا من العلماء لأقراره على نظريته التى ذكرناها والتى تتلخص فى عملية تهدم داخلى للنجم ومع ذلك فلم يقروها بصفـة نهائية هذا ويتحدثون اليوم أيضا فى القارة الامريكية عن شبه نجـم جديد أخذ الرقم 3C-47 ويبعد عنا بمقدار ٦ آلاف مليون سنة ضوئية .

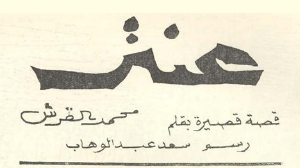
ولكن لم يستقر العلماء على راى ولا ندرى الكثير عما يجرى من مناقشات بهذا الصدد فى الاتحاد السوفيتى وتعوزنى المراجع فى ذلك .

ومن يدرى ربما يماط اللثام فى السنوات القادمة عن أشباه النجوم هذه التى يسجلها العلماء فى كتالوجاتهم الفلكية (١) هذه هى السماء ترى ما الخبر ؟

لم يبق لى فى خيالى وقد تطلعت الى السماء الليلة كما سيتطلع القارىء لها ، من أين أتينا ؟ نحن من المادة ولكن بداخلنا شىء غير المادة بالمفهوم الذى عرفناه لها فى العلوم . فىداخلنا الفكر الذى جعل اينشتاين يحدثنا عن الحيز والزمان والكون حديثا اختلف عن كل الذين سبقوه ـ واينشتـــاين قضى نحبه كأى انسان ينتهى به الأجل وكان ذلك سنة ١٩٥٥

وفى سنة ١٩٥٦ يتحدثون عن فلسفات جديدة واوضاع فى العلم غريبة يتحدثون عن بروتون سالب غير البروتون الموجب الـذى الفناه فى جميع العناصر ويتحدثون عن المادة المضادة غير المـادة التى تعودناها وعرفها « اينشتاين » وغير التى افنى العلماء اعمارهم فى سبيل معرفتها ـ مازلت لا اعرف عنها الكثير وهى تحتاج منـا الى تامل واسترسال جديد سيكون بلا شك اعمق من تاملاتنا مع القارىء اليوم

(١) يستطيع القارىء ان يجد مقالا ممتعا فى هذا الشأن الاخير عن اشباه النجوم فى مجلة لايف (Life International) عدد ١٨ مايو سنة ١٩٦٤ صفحة ١٠ وصفحة ١٢



حكايات كثيرة يتناقلها أهل الحى عنه .. أعماله العجيبة .. تصرفاته الشاذة .. قوته الخارقة .. وقالوا ان به مسا من الجن . بل انه مجنون فعلا .. ولولا عراقة عائلته وغنى أبيه الفاحش .. لاودعوه مستشفى المجانين منذ زمن طويل .. حتى الحكومة نفسها لم تستطع ذلك .

حين سمعت ذلك الفيض من القصص عنه ، لم أفهم مغزاها فقد كنت فى السابعة من عمرى .. ولكن ما أثارنى وجذب انتباهى وحث وجيب قلبى على الاسراع .. طريقتهم فى الالقاء .. تلون الصوت الهامس كمن يدلى بأسرار خطيرة .. الانفعالات المرتسمة على الملامح وأبرزها الخوف وكلهم حذرونى منه .. ولذا تعودت أن أتجنبه .. ولم أكن وحدى فكذلك كل صبية الحى .. كنا نترك له أى بقعة نقف فيها للتسامر - ونتفرق كأفرخ مذعورة - اذا ما هل من بعيد . ونقف على مقربة - وفى نفس الوقت نستطيع أن نجرى اذا ما سولت له نفسه سوءا - ونراقبه منتظرين أن يفعل شيئا خارقا كما سمعنا عنه .. ونتبادل الهمس فيما بيننا .. وان عجزت مخيلتنا عن تصور تلك الأعمال الباهرة .. ولكن اذا ما تصادف ووقعت أنظاره على أحدنا .. فسرعان ما يتضاءل الصغير وينكمش فى نفسه .. ويلوى رقبته بعيدا ليتحاشى النظرة المرعبة وقد عنفت خفقات قلبه .. وغالبا ما ينبثق العرق قطرات باردة على جبينه .. هذا ان لم يول فرارا مفضلا النجاة بنفسه عن متعة المشاهدة .. فربما يكون هو الضحية .. على الأقل هذا ما كان يحدث لى .

وذات يوم كنت فى ملعبنا الذى اخترناه فى حارة مجاورة بعيدا عن أنظار أهالينا لنلعب فيها الكرة .. والملعب محاط من ثلاث جهات بسور القاهرة القديم وجدارى منزلين مهجورين. وأما مدخله فمتصل بزقاق تندر فيه القدم نهارا .. وكان مكانا رائعا لنلعب فيه .. فأشعة الشمس الملتهبة فى أجازة الصيف الطويلة لا تفلح فى اقتحامه .. لذا فالجو فيه رطب دائما . وكنت أجلس وحدى على حجر ضخم سقط من السور ، وهذبه كثرة جلوسنا عليه .. متلذذا بالهواء البارد المنعش الذى يفوح برائحة القدم والتاريخ .. وعيناى تترصدان المدخل مترقبا فى شغف ظهور أى واحد من أصدقائى .. واذا عنتر ... يظهر فى المدخل . انتفضت واقفا ... قلبى يخفق بشدة .. العرق يتدفق على جبهتى وينبع من كل مسام جسدى .. والحب العميق الذى أكنه لملعبنا تلاشى وحل محله بغض وضيق .. فالجدران تحيطنى من ثلاث جهات .. وعنتر أمامي . رأسى تزدحم بحوادثه الرهيبة .. والخور يدب فى جسدى وساقاى على وشك التخلى عنى .. ووقفت فى مكانى مستسلما فى انتظار وصوله الى .. متخيلا ما سيفعله بى.. ومضت الدقائق وعنتر مشغول عنى بشىء ما فى يده .. لم أكن قد تبينته بعد .. كان ممسكا بحبل فى يده .. طرفه الآخر معقود حول رقبة قط أسود ضخم ... عنتر يجذب القط خلفه .. والقط ينشب مخالبه فى تربة الارض متشبثا بها ويموء مواء فظيعا .. ويرفعه عنتر من الأرض وقد مد ذراعه بطولها ويدور به فى سرعة فائقة .. والقط يقاتل الهواء بمخالبه ، وعيناه تلمعان فى وحشية .. ثم يتوقف عنتر عن الدوران ويسقط القط على الأرض فى فرقعة. ومع أننى فرحت أول الأمر لانشغال عنتر عنى .. وأن ما فعله قد شد حواسى .. الا أننى احسست بالرثاء للقط .. ونبض قلبى شفقة عليه .. ولن تصدقوا لو قلت لكم أنه خطر لى أن أنقض على عنتر لأشبعه ضربا ولطما وركلا وأنهشه بأسنانى لكى أنتقم للقط المسكين وأخلصه من عذابه البالغ . وسرعان ما تلاشت هذه الثورة الطارئة .. فقد وقعت أنظار عنتر على وثبتها فى عينى .. ورغم الرعب الذى تسلط على فقد خيل لى أن عينيه تسألانى شيئا .. تتسولان اعجابى بما يفعله .. وأسرعت برسم ابتسامة على وجهى . وقهقه عنتر راضيا مسرورا وأشار لى بالاقتراب منه .. واقتربت فى وجل .. كان قد جلس القرفصاء بعد أن تناول قطعة كبيرة من الحجر فى يده .. وانحنى على القط يرقبه .. وأومأ لى لاجلس وأشاهد ما سيفعله . واذا بالقط الذى كادت حركته تهمد يلتوى ثم ينتفض ويخمش وجه عنتر بمخالبه .. ثم يتهاوى على الأرض

وقد تحشرجت أنفاسه .. ومن خطوط عميقة طويلة ارتسمت على وجنته اليمنى وأنفه تفجرت الدماء متدفقة . ولا أنسى أبدا النظرة التى ارتسمت فى عينى عنتر ـ فقد ذكرتنى على الفور بمنظر شاهدته فى أحد أفلام طرازن .. نفس النظـرة رأيتها فى عينى نمر أرقط يصارع أفعى ضخمة ـ ولاحظت أصابع عنتر وهى تتقلص على الحجر وهو يرفعه ويهوى به على رأس القط .. تشاك .. الصوت الذى صدر من رأس القط ومعه تناثرت الدماء رذاذا وغمرت وجهى وأحسست بدفئها .. ومرة ثانية دق رأس القط تشاك .. وفى هذه المرة انبعثت مع الدماء شظايا بيضاء .. وسكنت حـركة القط تماما .. وأغمضت عينى فقد تكرر الصوت مرات ومرات .. وحينما كف الصوت فتحتهما . كانت رأس عنتر ترتفع فى بطء وشموخ .. وقد ومضت عيناه بالتيه والفخر .. والدماء قد غمرت عنقه وياقة قميصه بطبقة داكنة .

ومن جديد التقت نظراتنا .. وعلى شفتى فى الحـال ابتسامة واسعة بلهاء مع نبضات قلبى الملتاعة .. وأحنيت رأسى وتحرك حاجباى امعانا فى التأكيد عن اعجابى ببطولته .. وابتسم لى عنتر وعبر عن رضائه عنى .. بأن ناولنى طـرف الحبل بيده .. ووقعت أنظارى على رأس القط المتفتت .. وقفزت امعائى لحلقى .. شعرت بها تتصاعد لفمى .. وبلا وعى اختفت يداى خلف ظهرى .. ولاحظ عنتر تهاونى فى



امساك الحبل ورمقني بنظرة مخيفة .. وبلا تردد امتدت يدى بسرعة لتمسك الحبل . ومشيت خلفه أجرر جثة القط .. كان أول ما خطر لى الفرار .. ولكن يبدو أن اللعين كان يطلع على أفكارى .. فقد احتوى يدى الصغيرة فى كفه العريض ككلابة من حديد .. وتبعته وقد جردنى الرعب من المشاعر .. فعنتر أمامى وجثة القط ورائى .. ولم أجسر مرة واحدة على الالتفات للخلف ولا للامام .. فقط كنت أنظر لموقع أقدامى ولست أدرى كم مضى علينا فى هذا الاستعراض .. وجماعات الأطفال والصبية تتجمع وتلتف حولنا للمشاهدة .. وسرعان ما تتفرق حينما ينهرهم عنتر فى خشونة ليفسحوا لنـــــا الطريق .

واستيقظت حواسى تماما حينما أصبحنا على مقربة من منزلنا .. وكانت قبضة عنتر قد تراخت عن يدى لأنه اطمأن الى أننى لا أفكر فى الفرار بعد هذه الفترة الطويلة من التجول .. اذ كيف أفكر فى الفرار وقد أسبغ على شرف سحب غنيمته ومشاركته البطولة ومشاطرته الاعجاب . كنا على بعد أمتار قلائل من المنزل حينما انتزعت يدى من كفه بقوة فى نفس الوقت الذى أفلت فيه الحبل وأطلقت ساقى للريح .. وفى لحظة كنت قد ولجت من الباب وصعدت الدرجات بســرعة قياسية .. وحينما استدرت مع الدرج لمحت شبح عنتــــر يطاردنى .. وأطلقتها صيحة مدوية .. أعقبتها بصرخات شرخت أذانى .. وحينما وجدت باب شقتنا مواربا تنفست الصعداء .. واقتحمته وأغلقته خلفى بعنف .. ولم تهدأ صيحاتى ولا ضربات قلبى .. الا حينما خرجت أمى من المطبخ مذعورة وفى يدها بصلة وفى الاخرى السكين .

ولست أدرى كيف فهمت أمى كلماتى المتدفقة السريعـــة اللاهثة .. لانها قذفت البصلة من يدها .. وفى قوة واندفاع فتحت الباب وقد شهرت السكين فى يدها .. ولم نجد أثرا لعنتر .

من العجيب يا سادة اننى لمحت فى عينى أمى نفس النظرات التى كانت فى عينى عنتر قبل أن يدق راس القط بالحجر .





التصوّف

الثورة الروحيّة في الإسلام

تأليف الدكتور أبو العلا عفيفي
دار المعارف . الاسكندرية ١٩٦٣

عرض وتلخيص
مصطفى لبيب عبد الغنى

قليلة هى الكتب الجادة التى تعالج موضوعات التصوف الاسلامى ومشكلاته ومناهجه ، معالجة موضوعية تنأى بصاحبها عن شبهات الغفلة أو الهوى ، وترتفع الى مستوى الدراسة العميقة الواعية . وكتابنا هذا : « التصوف ـ الثورة الروحية فى الاسلام » فريد فى بابه ، جديد على قراء العربية ، لم يسبقه ـ فيما نعلم ـ سوى كتاب : « ابن الفارض والحب الالهى » الذى تناول فيه مؤلفه : الأستاذ الدكتور محمد مصطفى حلمى ، بالدراسة الاكاديمية المخلصة علما من أعلام التصوف وما ارتبط بشخصيته ، اذ ذاك ، من مشكلات التصوف الكبرى .

والمؤلف ، الذى يسعدنا أن نعرض لكتابه اليوم ، مارس تدريس الفلسفة الاسلامية والتصوف الاسلامى زمنا ليس بقصير . وهو على علو منزلته ورسوخ قدمه فى هذا الميدان مقل فى كتاباته (١) الى حد أنه ينفرد بهذه الميزة ـ ان كنا نعتبر هذه ميزة . ولعل مبعث هذا الأمر ـ فيما نظن ـ احساسه العميق بمسئولية الكلمة وأمانة الحكم ، فهو ان نطق فانما ينطق عن بينة وبصيرة وان تناول بالدراسة موضوعا فهو مثال نادر لعمق الفكرة وسهولة المأخذ وبراعة الفهم والتحليل لما استغلق من نصوص الفلسفة والتصوف .

ولئن كان تأليف كتاب عن التصوف الاسلامى برمته أمرا شاقا وعسيرا ، فان محاولة تلخيصه فى صفحات لهى أكثر مشقة وعسرا . ولا يسعنى ـ من البداية ـ سوى أن أعتذر لمؤلف الكتاب

---

(١) جدير بالذكر هنا أن الأستاذ المؤلف من أدق من كتب عن الصوفى الفيلسوف محيى الدين بن عربى ، فله الى جانب مقالاته رسالة قيمة حصل بها على درجة الدكتوراه . انظر :
Affifi, A.E. The Mystical Philosophy or Muhid-din ibn Arabi Cambridge University Press 1939.
كما نشر كتاب : « نصوص الحكم » لابن عربى بالقاهرة ١٩٤٦ ، ونشر رسالة عنوانها : « الملامتية والصوفية وأهل الفتوة » القاهرة ١٩٤٥ ، وبحثا بعنوان « نظرية الاسلاميين فى الكلمة » نشر بمجلة كلية الآداب ـ جامعة القاهرة ١٩٣٤ .

وقارئه على السواء ، فما أظن أن محاولة التعبيـــر المختصر عن التجارب الروحية والأذواق الصوفية الا ضربا من التعســـف والاجحاف لا أجد الى دفعه سبيلا .

●

والمؤلف يبدأ فى فاتحة كتابه بتحديد خطوات منهجية يراها ضرورية فى فهم الدين ورسم صورته العامة ، اذ ليس لبـــاحث فى دين من الأديان أن يقول الكلمة الفاصلة فيه معتمدا على أصوله ونصوصه الأولى وحدها مغفلا التفسيرات والتأويلات التى وضعها كبار رجال هذا الدين الذين أسهموا فى توجيهه وتطوره . واذا كان الاسلام قد خضع فى تاريخـــه الطويل لما خضعت له الأديان الكبرى من ضروب الفهم والتأويل كان لزاما علينا ونحن نعـــرض لجهود الباحثين الاسلاميين من متكلمين وفقهاء وفلاسفة ومتصوفة ألا نسارع فنتهم هذا بالكفر وذلك بالزندقة وثالثا بالابتداع ، فان الرمى بالكفر والالحاد والزندقة دون دليل قاطع سلاح العـــاجز الجاهل الذى يسىء الى دينـــه والى المسلمين أكثر مما يحسن اليهم . ويزيد المؤلف وجهة نظره ايضاحا فيقول انه ليس فى فهم مسائل الدين وتأويلها ما يصح أن نسميه صادقا أو كاذبا ما دام قائما على أساس من الكتاب والسنة ولم يخرج المتأول بالنص عن المعانى التى جرى بها العرف فى اللسان العربى . فالمسألة هى فى حقيقتها مسألة عمق أو ضحالة فى درجة الروحانية التى تظهر فى فهم الاسلام وتعاليمه . وليست القضية هنا قضية منطق بقدر ما هى قضية الانسان فى كل أبعاده .

والمؤلف يتخذ من موضوعه موقفا أساسيا محدد المعالم وينظر الى التصوف الاسلامى نظرة تتكشف لنا فى تضاعيف كتابه فتظهر على نحو أصيل تلك الثورة الروحية العـــارمة على الأوضاع والمفاهيم الدينية فى الاسلام ، اذ التصوف الاسلامى ـ فيمـــا يراه ـ صفحة رائعة تتجلى فيها روحانية الاسلام وتفسيره العميق للدين بما يشبع العاطفة ويغذى الوجدان فى مقابل التفســـير العقلى الجاف الذى وضعه المتكلمون والفلاسفة والتفسير الصورى القاصر الذى وضعه الفقهاء . فكان التصوف بذلك تغييرا فى المحور والأساس يتجاوز المظهر الى المخبر ملتمسا حقيقة الاسلام الجوهرية وكنهه الأصيل . وان كان هناك من الباحثين من يخالف المؤلف رأيه فيذهب الى أن (التفسير القاصر ليس من وضع الفقهاء كلية بل كثير منهم فقط ، فالغزالى مثلا فقيه فيلسوف متصوف ، خلعت صوفيته على الفقه والعبادات روحا ضخمة ومن هنا قيل عنه خطأ انه باع الفقه بالتصوف . والغزالى أيضا فى فلسفة الاستواء (بين الظاهر والباطن) وتوكيد الباطن فى الظاهر يؤكد أنه لا انقسام بين الشريعة والحقيقة بل كان الانقسام فى البحث فقط فى علوم الشريعة والحقيقة (١)) فانه يجب أن ندرك على نحو واضح أن المؤلف انما قصد بحديثه هذا طورا خاصا من أطوار نشوء التصوف الاسلامى فى مراحله الأولى قبل الغـــزالى بزمن طويل ، كما أن هذا الحكم ـ يصدق من المؤلف على الحركة الفكرية الاسلامية بوجه عام ، خاصة وأن الغزالى كان بدعا بين فقهاء المسلمين فى هذا الشأن ـ على الاقل بالنسبة لسابقيه .

وعلى أساس من الفهم الراسخ لتعاليم الكتاب والسنة ولأصول التصوف ودقائقه يعرض المؤلف لموضوعات زاخرة منها مايمس التصوف الاسلامى فى الصميم ومنها ما يعد مدخلا طيبا لدراسته. فهو يعرض لنا ـ أول ما يعرض ـ للتصوف كظاهرة عالمية يشارك فيها أفراد يتمثل فيهم النضج العقلى والروحى فى أعلى مراتبه ، ويتخذون من حقيقة الوجود موقفا قوامه انكار أن تكون الحقيقة التى تصبو نفوسهم اليها هى ذلك الواقع المحســوس ، وهم يظهرون وكأنهم قد استمدوا جميعـــا روحانيتهم من نبع واحد يسرى فى كيانهم . من هذا الصنف الملهم صوفية كل دين لاصوفية الاسلام فحسب . أما دواعى قبولنا لمبادئهم فكثيرة منها تشبثهم برسالاتهم رغم أساليب الاضطهاد والسخرية ، واتفاقهم فى غاياتهم وأساليبهم مع اختلاف ديارهم وأجناسهم وأديانهم ، واتفـــاق نتائجهم فى جوهرها رغم اختلاف تفاصيلها وأشكالها . فالبحث عن حقيقة لا مادية ولا متغيرة ، أزلية وواحدة قديم قدم العقـــل الانسانى ذاته . ولقد ظهر التجاوز عن العالم المحسوس فى جميع أدوار تطور الفكر البشرى من غير استثناء واتخذ لنفسه صـــورا شتى منها الدينى والفلسفى ومنها الصوفى ذو النزعة الدينية .

وينتقل المؤلف بعد ذلك الى تحـــديد العلاقة بين التصوف والفلسفة مبينا أن التصوف فى جوهره تجـــربة خاصة يعانيها المتصوف . وهو ليس فلسفة ان قصدنا بالفلسفة البحث العقلى فى طبيعة الوجود للوصول الى نظرية عامة تخلو من التناقض ، كما أن التصوف ليس نتيجة مزاج فلسفى خاص فى المسائل الدينية ، بل هو وليد المجاهدة النفسية التى تتجه فيها الارادة الانسانية نحو موضوعها الذى تتعشقه وتفنى فيه فتعرفه النفس عن طريق الاتحاد به معرفة ذوقية، بينما يحاول الفيلسوف ادراك اللامتناهى بأدوات لا تعرف الا المتناهى ويطبق مقولات هذا العالم على عالم ليس من طبيعته الخضوع لها . وهذا ـ فيما أدركه الفيلســـوف « كانط » هو السر فى فشل مابعد الطبيعة ، فبينما يهيم الفيلسوف فى ميدان العقل لا يبرحه يتجاوز الصوفى ميدان العقل الى ميدان الوجدان والارادة أو ميدان « الحرية المطلقة » .

●

أما طبيعة التجربة الصوفية فهى حالة من حالات الوجودالباطن المتحفز للاعلان عن نفسه فى كل ضروب النشاط الروحى ، الذى يند عن العقل ومقولاته . واذا كانت الارادة عند صوفية الاسلام هى جوهر الالهية وجوهر الانسانية كذلك ، فان بوسع الصـــوفى أن يقول خلافا للفيلسوف العقلى « أنا أريد اذن فأنا موجود » (كما أكد الغزالى ذلك فى فلسفته فى الارادة) . وفى التجـــربة الصوفية تتحد الارادة الانسانية مع العاطفة فى الرغبة الملحة التى تدفع بالنفس دفعا الى تجاوز عالم الحس والعقل الى عالم تتصل فيه ، عن طريق الحب ، بمحبوبها الأول الذى تدركه بالـــذوق أو بحاسة كونية متعالية ليست هى العقل الذى نعرفه وان كانت تدرك نوعا ما من التعقل وليست هى الارادة أو أية عاطفة من العواطف التى لنا عهد بها . على أن العـــاطفة تلعب فى التجربة الصوفية دورا له خطورته ، اذ يرجع اليهـــا مظاهر الشمول والاستغراق والفناء. فالتصوف شأنه فى ذلك شأن الفن ـ لاوجود له الا بالعاطفة الجامحة .

(١) الملاحظات التى سنوردها بين قوسين هكذا (   ) يرجع الفضل فيها الى أستاذ يعد من خيرة الباحثين فى التصـــوف الاسلامى هو الدكتور عبد القادر محمود ، وكان قد أبداها عند قراءة هذا التلخيص ، فأثبتناها هنا حرصا على الاستفادة بهـــا واعترافا بفضله .

والوعى الصوفى يبدأ فى الوقت الذى تتجرد فيه النفس عن مألوف عاداتها ويتحول بذلك مركز الاهتمام من الذات الى موضوع جديد تجد النفس فى الوصول اليه . وهذا التحول فى مجرى الحياة الروحية يطلق عليه اصطلاح « التوبة » وغالبا ما تكون التوبة الصوفية مصحوبة بحالة وجدانية عنيفة تتمثل فى ذلك الشوق الملح الى الله . وهذه الحالة الخاصة أشبه ما تكون بفيض يأتى من خارج النفس منها بتطور داخلى . وفى هذه الحالة تبدو الحقيقة فى شىء من التناقض ـ مرجعه أن السالك ما يزال فى أول الطريق ـ اذ يشاهدها أزلية وحادثة ، واحدة ومتكثرة ، مطلقة ومقيدة . ولكن سرعان ما يختفى هذا التناقض بترقى الصوفى فى سلم معراجه الروحى .

والصوفية فى شهودهم للحقيقة منقسمون طائفتين : أولاهما ترى الحق فى مجالى الجمالى الخارجى أو فى مجلى جمالى خاص، ومنهم ابن الفارض وابن عربى . والثانية تشهد الحق الباطن فى النفس. وهذا الشهود يغلب على الصوفية الوجدانيين أصحاب العواطف الجامحة امثال : البسطامى والحلاج والشبلى ورابعة . وأهم مظهر لهذا الشهود شعور مزدوج بلذة بالغة نتيجة للحب العميق الذى لا يسبر غوره ، وبالم بالغ فى حدته نتيجة لتمزق حجاب النفس والخروج من قيود الزمانية .

●

ويلقانا المؤلف بعد ذلك بفصل يتناول فيه باسهاب ملحوظ أصل كلمتى صوفى ومتصوف وتعريفاتهما . وليس فى هذا فصل زيادة على ما ذكره السابقون . ثم يورد المؤلف بعد ذلك تعريفات للتصوف من حيث هو ظاهرة روحية خالصة ، وللصوفى من حيث هو يحيا هذه الحياة . وهذه التعريفات وان كانت شخصية الى أبعد حد ، اذ تمثل ما يراه كل صوفى مقوما لحياته الروحية ، فان المعنى القريب الذى تتفق فيه هو أن التصوف فى جوهره « فقد ووجود » « فقد » لانية العبد و « وجود » له بالله أو فى الله . وبعض هذه التعريفات يشير للتصوف من حيث هو طريق موصل الى الله كما هو غالب فى تعريفات صوفية القرنين الثالث والرابع ، أما النوع الثانى من التعريفات فهو اشارة الى الجانب العملى فى الحياة الصوفية وما يجب أن تتضمنه من ضروب المجاهدات والرياضات . وقد أظهر المؤلف جهدا ملحوظا فى أنه استطاع أن يحشد أكثر من ستين تعريفا مرتبة ترتيبا زمانيا وضعها أربعة وعشرون صوفيا عاشوا ما بين سنة ٢٠٠ الى سنة ٤٠٠ هـ . كما اننا نجده يشرح هذه التعريفات بغية اظهار الفكرة الأساسية فى كل منها وينتهى به ذلك الى القول بأن أى تعريف للتصوف لايفهم فىصورة واضحة الا فى ضوء دراسة شاملةللتصوف ونظرياته وظواهره وحياة الصوفية أنفسهم . ولم يحاول المؤلف تصنيف هذه التعريفات على أى أساس من الأسس الممكنة حيث انها لا ترتبط فيما بينها برباط محدد كما أنها تتداخل فيما بينها تداخلا جزئيا أو كليا وأحيانا يكرر بعضها معانى البعض الآخر . على أن القيمة الحقيقية التى يراها المؤلف انما تظهر فى هذه التعريفات مجتمعة لا متفرقة اذ هي تبرز شخصية التصوف وصفاته المميزة فهى بمثابة اللبنات المفردة التى يتكون منها البناء .

وبوسعنا أن نلاحظ ـ لو تأملنا هذه التعريفات التى أوردها المؤلف مرتبة ترتيبا زمانيا ـ أن التصوف الاسلامى قد انطبع فى أول عهده بطابع اخلاقى ، ثم ما لبثت هذه المعانى الأخلاقية أن امتزجت فى القرنين الرابع والخامس بالأذواق الروحية والمواجيد النفسية بينما غلبت ناحية النظر الفلسفى والتأمل الميتافيزيقى على تصوف القرنين السادس والسابع ، وان كان هذا لا يمنعنا من أن نقرر حقيقة أكيدة وهى أن الحياة الروحية لها وحدتها الفريدة وتاريخها المتصل فى حياة الصوفى الفرد وأن ثمت جوانب أخلاقية وسيكلوجية وميتافيزيقية قد نراها بعضها أو كلها مجتمعة فى تصوف هذا الصوفى أو ذاك .

●

أما الباب التالى فيتناول فيه المؤلف العوامل التى أثرت فى نشأة التصوف الاسلامى وهو من أشد جوانب الكتاب طرافة وأبعدها نظرا ، ففيه تتمثل نزعة المؤلف التكاملية فى فهم التصوف الاسلامى خاصة والفكر الانسانى عامة على ما فيه من تعقد وتداخل يجعله أبعد ما يكون عن أن يخضع للتفسير بالعلة البسيطة أو العامل الواحد . يبدأ المؤلف بأن يثبت رأى محمد اقبال فى أنه « ليس من الصواب أن نرجع كل ظاهرة فى بيئة ما الى عوامل خارجة عنها فنهمل بذلك أثر العوامل الداخلية ، وان المستشرقين عندما بحثوا فى أصل التصوف وردوه الىهذا العامل الخارجى أوذاك قد نسوا أو تناسوا أن أية ظاهرة عقلية فى أمة من الأمم لا يكون لها معنى الا فى ضوء الظروف العقلية والسياسية والدينية والاجتماعية التى عاشت فيها هذه الأمة قبل ظهور تلك الظاهرة». فالتصوف استبطان منظم للتجربة الدينية ولنتائجها فى نفس من يمارسها . وهو بهذا انسانى لا تحده حدود مادية من جنس أو لغة أو عقيدة . كما انه لا يجب أن نتكلم فى مسألة التأثير والتأثر هذه الا اذا كانت هناك أدلة تاريخية واتصال بين شخص وشخص أو أصحاب مذهب وأصحاب مذهب آخر ، على ألا نبالغ فى هذه المسألة الى حد أن نهمل شخصية الفرد وعمله العقلى والروحى.

والى جانب هذا يجب علينا أن نعترف بالمؤثرات الخارجية فى صورها العامة لا فى تفاصيلها . فالفلسفة الاسلامية والتصوف الاسلامى وان كانا قد استعارا نظريات أجنبية الا أن نتائجهما التى رتبها المسلمون على هذه النظريات مختلفة فى جوهرها تماما . ويستدل المؤلف على ذلك بالأفكار الاسلامية التى استوحاها المسلمون من نظرية أفلاطون فى المثل وأرسطو فى المحرك الأول ونظرية أفلوطين فى الفيوضات والنظريات اليونانية والمسيحية فى الكلمة . فالتصوف الاسلامى جزء من تاريخ الاسلام نفسه وما أحاط بالدين الاسلامى من ظروف متباينة دينية وسياسية وعقلية وعنصرية . ولكن الاتصال بين الاسلام والثقافات الأجنبية شىء ونتائج هذا الاتصال شىء آخر . وما وصل اليه المسلمون فى الفلسفة والتصوف كان نتيجة لازدواج هذين العنصرين ، الأمر الذى فرضته محاولة المسلمين التوفيق بين دينهم والأفكار الأجنبية التى وجدت فى البيئات التى انتشر فيها .

أما النظريات التى قيلت فى أصل التصوف الاسلامى فهى ـ فيما يجملها المؤلف ـ النظرية القائلة بأن هذا التصوف تعبير عن الناحية الباطنية لحقائق الشريعة الاسلامية المعبر عنها بلسان الظاهر ، والنظرية القائلة بأن التصوف رد فعل للعقل الآرى ضد دين سامى فرض عليه فرضا . ولهذه النظرية الأخيرة صورتان : الصورة الهندية : والقائلون بها يرون أوجها للشبه بين نظريات الصوفية فى أرقى أشكالها وبين الفيدانتا . ولكنه ـ فيما يرى المؤلف ـ شبه ظاهرى ، كما أنه لا يوجد من الناحيةالتاريخية

ما يؤيد أى اتصال بين المسلمين والهند قبل ظهور التصوف . ولم يكتب بالعربية شيء عن الهند قبـــل اكتماله ـ والصورة الفارسية : التى يزعم أصحابها أن التصوف نتاج فارسى فى نشأته وتطوره . وهذه الدعوى التى توجهها الفكرة العنصرية لا تقوم على سند تاريخى ، فالثقافة الايرانية والسلالة الايرانية فى القرن الثانى الهجرى لم تكونا آريتين صرفا ، وهناك من الفرس كثيرون ممن بذلوا جهدا صادقا فى فهم الاسلام ونشر عقائده ولغته دون أن يكون غرضهم قلب أوضاعه أو تشويهه لاعتبارات سياسية أوعنصرية(1) . وثمتنظرية أخيرةترجعباصول التصوفالاسلامى الى الأفلاطونية المحدثة على نحو ما قال به « مركس » فى كتابه «التاريخ العام للتصوف» وبراون فى كتابه «التاريخالأدبى للفرس» ونيكلسون فى كتابه « صوفية الاسلام » . وان كان نيكلسون قد تحول عن هذه النظرية الى القول بأن التصوف الاسلامى قد ظهر فى القرن الثالث نتيجة عوامل مختلفة هى : البحوث النظرية فى معنى التوحيد والزهد والتصوف المسيحيين ومذهب الغنوصية والفلسفة اليونانية والهندية والفارسية .

وان كان فى كل واحدة من النظريات السابقة شيء من الحقيقة فان أيا منها لا تعبر عن الحقيقة كلها . فلقد كان من الطبيعى ـ ولم يكن بين الشعوب الاسلامية سوى رباط الدين واللغة ـ أن تنمو البذرة الأولى للتصوف متكيفة بظـــروف البيئات التى نبتت فيها . فظهر الزهد السنى البسيط والزهد الرهبانى كما ظهرت مدارس انفردت كل مدرسة بتعاليمها واصطلاحاتها وكان منها ما هو صوفى بحت وما هو مختلط بالفلسفة .

والمؤلف يبرز فى هذا المقام تفرقة واضحة بين الزهد والتصوف على الرغم من اتصالهما الوثيق ثم يبين بعد ذلك العـــوامل التى أدت الى نشأة كل منهما على حدة . أما الزهد الذى هو الجانب العملى للتصوف حيث يأخذ المسلم نفسه فيه بأنواع المجاهدات الروحية والبدنية فهو أمر حث عليه الدين وأخذ به النبى عليه السلام وكثير من صحابته أمثال أبى ذر الغفارى وحذيفة بن اليمان وسلمان الفارسى والبراء بن مالك .

والقرآن الكريم نجده يحث على التقوى والورع ويحقر من شأن الدنيا ويعظم من شأن الآخرة ويدعو الى العبادة والصوم .

وقد صور القرآن النار وما أعد فيها من عذاب تصويرا أثار الفزع فى قلوب المؤمنين وكان العامل الاكبر عنـــد أجيال الزهاد الأولين الى هجرهم للدنيا . على أن الاســلام صريح فى اعتبـــار الانقطاع الى العبادة وترك التكسب بدعة ابتدعها المســيحيون ، ولم يحرم الاسلام سوى الانغماس فى الشهوات التى تشغل القلب عن ذكر الله . وقد استوحى الزهاد الاوائل معانى الآيات القرآنية فى اقامة نظام للزهد له قواعد ثم جاء المتأخرون فتوســـعوا فى معانيها وارتفعوا بها الى مستوى البحوث النظرية ، وذلك فى ظل تجاربهم الروحية من ناحية وظل الثقافات والفلسفات الأجنبية من ناحية أخرى .

(1) وبوسعنا أن نرى فى ذلك رأيا آخر ـ خلافا لما يذهب اليه الاستاذ المؤلف ـ (فالواقع أن هنـاك التقاء وتأثرا مباشرا وغير مباشر بين الثقافة الاسلامية والهنــدية ، وبتوكيد من التاريخ أيضا . وصحيح أن التصوف ليس نتاج الفكر الفارسى ، لكن التصوف الخارج عن النهج الاسلامى كله نتاج تلاقى الثقافات الفارسية والهندية والهيللينية وغيرها .)

والعامل الثـــانى هو الثورة ضد النظام الاجتماعى والسياسى القائم فى ذلك الوقت ، فحل النظام الروحى الداخلى محل النظام السياسى الخارجى . وثالث العوامل فى نشأة الزهد الاسلامى هو الرهبنة المسيحية . فقد بذر الرهبان بذور الزهد قبل البعثة ولما جاء الاسلام لم يكن بدعا بينهم وانما البدعة فيه ـ من وجهة النظر الاسلامية ـ أنه كان من نوع خاص قاومه الاسلام . والعامل الرابع هو : الثورة ضد الفقه وعلم الكلام فقد استنبط الفقهاء نوعا من الشريعة ليس فيه من التقوى الا اســـمها ووقفوا من مخالفيهم موقف عداء صريح ، كما ولدت حركة المتكلمين العقلية العنيفة شكا فى كل شيء فدفع ذلك بالناس الى تلمس اليقين من طريق آخر هو طريق الوجدان والشهود .

●

وللتصوف الاسلامى ـ فيما يعرضه المؤلف ـ مصادر أربعة هى : أولا : القرآن والحديث اذ استخدم الصوفية فى فهمهما طرقا متنوعة من التأويل ، والمصدر الثانى : علمالكلام فقد مزجالصوفية أفكارهم بنظريات المتكلمين وتسربت اليهم تعاليم الأشــــاعرة والشيعة والكرامية والاسماعيلية والباطنية والقرامطة . والمصدر الثالث : الافلاطونية الحديثة فنجد الصوفية يتكلمون فى الكشف والشهود والمعرفة وفى النفس وهبوطها وفى العقل الأول والنفس الكلية والفيوضات الى غير ذلك من الأفكار الفلسفية . والمصدر الرابع : هو : التصوف الهندى الذى كان له أثر لاسيما فيمـــا يختص بالرياضات الروحية والطقوس .

وفى هذا المقام يحرص المؤلف على أن يرفض القول بأن الفناء الصوفى فى الاسلام نوع من النرفانا الهندية التى هى ظاهرة سلبية وفكرة متفرعة عن مذهب تشاؤمى . والمصدر الخامس للتصوف هو المســـيحية : فقد قال الحلاج بالحلول المســيحى واستخدم مصطلحاته كما أخذ ابن عربى بفكرة التثليث وان كان قد فهمها بمعنى آخر ، وفيما ذكره ابن عربى عن « الكلمة » والحقيقـــة المحمدية مسحة من الفلسفة المسيحية .

●

ويتناول بعد ذلك المؤلف أدوار التصوف ومدارســـه فيعتبر الزهد البسيط أول أدواره حيث كان نزعة فردية رائدها الكتاب والسنة ولكنه سرعان ما تحول الى زهد عميق معقد له قواعـــد وحلقات أصبحت فيما بعد نواة لمدارس الزهاد التى ظهرت بعد القرن الأول . ولقد تميز زهد هذه الفترة بالمبالغـــة فى الناحية التعبدية والاهتمام بالناحيةالأخلاقية . وكان زهد المدينة زهدا بسيطا معتمدا على القرآن والحديث مباشرة . وأبرز أعلامه أبو ذر الغفارى وسلمان الفارسى وحذيفة بن اليمـــان وغيرهم . أما فى البصرة فقد تأثرالزهد بثقافة الهند فى الناحية التعبدية.وكان أبرز شخصية فيها الحسن البصرى + ١١٠ هـ وكان للتشيع أثر غير قليل فى زهد الكوفة التى انتقل اليها الفكر الفلسفى الشرقى بتأثيره فى الفرق الشيعية المتطرفة وفى الفكر الغنوصى وبتأثيره فى المتكلمين وبحوثهم الميتافيزيقية . ومن الكوفة انتشر التصوف الى العراق والى ايران حيث كانت المزدكية منتشرة قبل الاسلام . ثم ورثت بغداد بعد ذلك التصوف البصرى والمدنى معا وظهر فيها أسد المحاسبى + ٢٤٣ هـ وأحمد بن حنبل +٢٤١ هـ .

وفى أواخر القرن الثانى تحول الزهد الى التصوف . وبانتهاء هذا القرن ينتهى الدور الانتقالى للتصوف الذى كان من أبـــرز

شخصياته ابراهيم بن أدهم + ١٦١ هـ ومعروف الكرخي + ٢٠٠ هـ ورابعة العدوية + ١٨٥ هـ وداوود بن نصير + ١٦٥ هـ.

وفى القرنين الثالث والرابع ـ أزهى عصور التصوف الاسلامى ـ دخل التصوف فى دور جديد وأصبح طريقا لتصفية النفس وتحصيل المعرفة الذوقية التى تقابل طريقة المتكلمين والفلاسفة وأصبحت المعرفة غاية وسيلتها المجاهدة وتغذية الروح بالذكر . واصطبغ التصوف بصبغة ثيوسوفية غنوصية وأصبحت التجربة محور حياة الصوفى كما أصبح التصوف استبطانا منظما للتجربة الدينية . ومن أهم مدارس هذا الدور :

١ ـ مدرسة بغداد التى أسسها المحاسبى + ٢٤٣ هـ
٢ ـ مدرسة نيسابور حيث ظهرت فرقة الملامتية التى اشتهر من رجالها أبو حفص الحداد وحمدون القصار ٣ ـ مدرسة مصر والشام ومن أشهر من نبغ فيها ذو النون المصرى + ٢٤٥ هـ المؤسس الحقيقى للتصوف الثيوسوفى فى الاسلام ، وأول من نقل مصطلحات علم الكلام والفلسفة الى التصوف .

●

ويفيض المؤلف بعد ذلك القول فى التصوف باعتباره ـ على الأصالة ـ الثورة الروحية فى الاسلام . وهذا الجانب يمثل وجهة من النظر جديرة منا بكل اعتبار ، اذ على أساسها يتحدد موقفنا من التصوف وقضاياه الرئيسية كما يتحدد فهمنا لهذه القضايا فى ضوء الظروف التى نبعت منها . والتصوف الاسلامى ـ كما يراه المؤلف ـ هو المظهر الحقيقى الذى يعكس العاطفة الدينية الاسلامية فى صفائها وحرارتها . ولولا التصوف لكان الاسلام ـ كما فهمه المتزمتون من الفقهاء والمتكلمين والفلاسفة ـ دينا خاليا من الروحانية العميقة ، وكانت عباداته ومعاملاته مجموعة جامدة من القواعد والأشكال ، ومعتقداته مجموعة من التجريدات تورث صاحبها الشك والقلق ، كما أن التصوف ليس أسلوب حياة فحسب بل هو وجهة نظر خاصة تحدد موقف العبد من ربه ومن نفسه ومن العالم بكل ما فيه ومن فيه . فالصوفية لم يشاركوا عامة المسلمين فى نظرتهم الى الدنيا ولا الفقهاء أو المتكلمين فى نظرتهم الى الدين ولا الفلاسفة فى نظرتهم الى الله والانسان والعالم . وعلى هذا جاء التصوف ومن أخص خصائصه الثورة العارمة على هؤلاء جميعا . فالتصوف الاسلامى يتجه الى الثورة ضد العالم فى كل عصر من العصور ، وجد فيه ، وضد رجال الدين من فقهاء ومتكلمين ابتداء من القرن الثالث وضد الفلسفة التقليدية بعد ذلك .

فالزهد الاسلامى الأول انطبع بطابع الخوف من الله وأخذ فريق من الأتقياء على أنفسهم مهمة دعوة الآخرين الى الهدف ذاته ، ثم ما لبثت أن انفجرت دعوتهم فى ثورة علنية ضد الدنيا والطبقات المترفة حمل لواءها بوجه خاص أبو ذر الغفارى الذى جهر بدعوة اشتراكية انزعج لها خلفاء عصره ولقى فى سبيلها الاضطهاد .

ثورة الصوفية على الفقه : لما ظهر الصوفية ـ بمنهجهم الجديد ـ توجس منهم الخلفاء خيفة ثم ناصبوهم العداء بعد أن اتسعت بينهم شقة الخلاف حوالى المائتين من الهجرة الأمر الذى انتهى بعد ذلك بمأساة الحلاج ٣٠٩ هـ . ولم تكن ثورة الفقهاء على الصوفية فى حقيقتها الا رد فعل لثورتهم الروحية فى الدين بعد أن أحاله الفقهاء الى جملة رسوم لا حياة فيها ، وان تكن تشبع عقول المشرعين المفتونة بتقعيد القواعد وتعميم القوانين حتى لو أدى ذلك الى اصطناع الحيل والمخارج فهى لا تشبع العاطفة الدينية . فالتفرقة بين الشرع وحقيقته أو بين الدين فى الرسم وفى الجوهر ، هى فى الواقع لب التصوف والعامل الأكبر فى تحويل الاسلام الى دين حى روحى .

●

وفى حديث المؤلف عن معنى الحقيقة والشريعة يبين كيف أجمع الصوفية دائما على ضرورة التزام التكاليف الشرعية وان لم يفهموا من الدين حرفيته . وقد أخذ الغزالى ـ كما أخذ كثيرون من قبله ـ على عاتقه مهمة التوفيق بين التصوف وتعاليم الدين فمزج بين عناصره وعناصر القرآن والحديث وأقام من الدين أساسا للتصوف . وقد اعتبر القول بمخالفة الحقيقة للشريعة قريبا من الكفر اذ الحقيقة تأييد ـ عن طريق الشهود ـ لما ورد فى ظاهر الشرع . على أن ثمت اتجاهات مغايرة أهمها : (١) النظر الى الشريعة باعتبارها أسلوبا للسلوك الخلقى أو نوعا من أدب النفس يراعي فيهاتباع السهول . وقد تجاوز بعض أصحابهذا الرأى الحدود التى وضعها القدماء فنراهم يفضلون النوافل على الفرائض باعتبار أن أداء الفرائض طاعة وأداء النوافل محبة . كما خالفوا الفقهاء فى تقديم التأمل على العبادة والتحريم على الاباحة، وهم وقد نظروا الى الحكمة فى التشريع أظهروا ضآلة الأداء الفعلى بازاء النية .

وعلى ما فى هذا الموقف من صدق النظرة الروحية الا أنه أدى ببعض ضعاف الصوفية آخر الأمر الى القول برفع التكاليف بزعم أن الواصل فى مقام القرب غنى عن مخاطبة الشرع له . واذا كان هناك من يرى أن (بعض أعلام الصوفية الفلاسفة أكدوا اسقاط الشرائع كالحلاج وغيره) فانه يجب أن نضع فى اعتبارنا ، تماما ، أن الحلاج ظل مترددا فى اثبات صلته بالله ، صراحة ، كما كان حريصا على نفى هذه التهمة عنه فى حال صحوه . ونحن نقر ما يذهب اليه الاستاذ المؤلف من أن جمهور الصوفية الصالحين لم تلق منهم هذه الاباحة وذلك التفريط الا كل نقمة وانكار .

(٢) النظر الى رسوم الشريعة باعتبارها ظاهرا ومعانيها ـ التى هى من أعمال القلوب ـ هى الباطن . وليست قيمة الظاهر فى ذاته بل فى المعنى الروحى المقصود منه . وهذه بلا شك نظرة عميقة متى التزمت حدود الدين وجمعت بين الرمز والمرموز اليه.
(٣) طائفة الملامتية التى يتعمد أصحابها الظهور بما ينافى الشرع استجلابا للملامة ، وهم لا يدعون لأنفسهم الطاعة وقد خالفوا الصوفية فى كثير من تعاليمهم وطقوسهم فلم يلبسوا الخرق أو يحضروا المجالس أو يبيحوا لمريديهم التواجد والظهور بما يجلب الشهرة سترا لأحوالهم .

●

ولم يكن بد من أن يتهم الفقهاء الصوفية بالابتداع ويتهم الصوفية الفقهاء بالجمود وضعف الروحانية . وقد اعتبر الصوفية أنفسهم حماة الدين ـ بمعناه الحقيقى ـ فالفقه فى أحكام الأحوال والمقامات ليس بأقل خطرا فى نظرهم من الفقه فى العبادات والمعاملات بل هو فرض عين على كل مؤمن وأساس الفقه الشرعى . ولقد امتدت صولة الصوفية الى فهمهم لمعانى الشرع ذاتها وكأنهم بذلك قد منحوا أنفسهم حق التشريع .

ثم يعرض المؤلف بعد ذلك لمسألة تعد في صميم التصوف من حيث هو حياة يحياها السالك الى الله ، تلك هي مسألة «الطريقة والحقيقة» ، فالصوفية المسلمون حتى نهاية القرن الثاني لم تكن لهم حياة منظمة داخل الزوايا والربط الا أنه لم يمض زمن طويل حتى كان مشايخهم على رأس جماعات منظمة تأخذ كل منها بتعاليم وآداب خاصة. وعرف هذا الأسلوب الخاص الذي يعيش الصوفية بمقتضاه في ظل جماعة تابعة لأحد كبار المشايخ باسم «الطريقة». على أن الطريقة تعني حياة السالك الى الله أيا كان ، تابعا لشيخ أو غير تابع . وهي بهذا المعنى فردية تماما ، كما أنها ليست سوى المعراج الروحي الذي قسمه الصوفية الى مراحل وسموها « بالمقامات » كما سموا الأحداث النفسية التي تعرض لهم باسم « الأحوال » وهي تلك التي لا يعانيها غير الصوفي كما لا يجد الى التعبير عنها سبيلا سوى لغة الرمز والاشارة التي قد تظهر في بعض الأحيان منافية للتقوى .

●

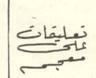
ويتناول المؤلف بعد ذلك بحث المجاهدة النفسية موضحا كيف أن التصوف في جوهره نظام ديني أخلاقي يلتزم به السالك في صراحة وعزم ، وهو من بين النظم الأخلاقية يتفرد في أنه معاملة لله وحده معاملة يوحي بها مبدأ التضحية والايثار . ثم يبين المؤلف في وضوح كيف أن المجاهدة الصوفية نفسية أكثر منها بدنية ، أو أنها نفسية أولا وبدنية في حدود القصد والاعتدال ثانيا . والنفس التي يكثر الصوفية الحديث عنها هي النفس الحيوانية التي هي منبع الشر والاثم . وشرور النفس نوعان : المعاصي التي حرمها الشرع ، والأخلاق والصفات المذمومة كالعجب والحسد والغضب والرياء والصوفية يعتبرون مجاهدة النفس ومحاسبتها الخطوة الأولى في طريق المجاهدة ، ذلك الطريق المحفوف بالمخاطر والذي جعل الصوفية بابه التوبة : التوبة عن المعاصي والتوبة عن الغفلة . ولما كانت المجاهدة في أصلها فطم النفس عن المألوفات كانت الخلوة والعزلة من ألزم لوازمها . ولكن جمهور الصوفية لم يبالغوا — كما هو شأن رهبان المسيحيين واليهود — في الخلوة والفرار من الدنيا . وانما اعتبروا العزلة الحقيقية في اعتزال مذموم الصفات وفي الانفراد بالله لا مجانبة الخلق . ومن أساليب المجاهدة — عندهم — الصمت لا بمعنى حبس اللسان اطلاقا بل بمعنى التحفظ في القول وعدم الاسترسال في اللغو واحلال التأمل محل الكلام . ومن أساليب المجاهدة — كذلك — الزهد ، فالزاهد يحقر من شأن القيم التي اعتاد الناس تقديرها ويزهد في الحرام استجابة لنهي الدين عنه وفي الحلال استشعارا لألم الحرمان الذي هو وسيلة لتطهير النفس . فبمقدار ما يزهد الصوفي في متع الحياة يكون اقباله على الله واشتغاله بحبه .

ومجاهدة النفس في نظر الصوفية — أعلى قدرا من الجهاد في سبيل نصرة دين الله وأشق على النفس من الجهاد بالبدن . وقد أثار الصوفية حول الصلة بين المجاهدة والهداية جدلا أشبه بجدل المتكلمين ،الا أن المعنى الذي يحرصون عليه هو أنه ليس للعبد أن ينظر الى أفعال الطاعة باعتبارها توجب على الله المثوبة كما يذهب المعتزلة بل الواجب أن ينظر الى المتفضل بالهداية وهو الله .

أما الأساس النظري للمجاهدة — فيما يظهره المؤلف فقوامه نظرية في طبيعة الانسان بعض عناصرها مستمدة من القرآن الكريم والبعض الآخر من الفلسفة اليونانية وخاصة فلسفة أفلاطون وأرسطو . وربما يكون هناك تأثر أيضا بالمذهب الثنوي الفارسي . وخلاصة مذهب الصوفية هنا هو أن النفس لما كانت مصدر الشر والجهل — اذ لا ترى الاشياء الا من خلال حجب المادة الكثيفة — أوجب الشرع والعقل مجاهدتها . ومن هنا أفاضوا في الحديث عن آفاتها ووضعوا مذهبا أخلاقيا ضخما قوامه هذه النظرة المتشائمة الى النفس .

(للعرض بقية)





لسان العرب - ٢

بقلم عبد السلام محمد هارون

أشرت فى المقال السابق إلى أننى سأعتمد على مخطوطات لسان العرب فى تعزيز التصحيحات التى أوردها فى سلسلة هذا التحقيق ، وبيان الوجه الذى وردت عليه تلك المآخذ فى تلك المخطوطات إن كان وجهاً صحيحاً أو وجهاً مجانباً للصواب ، وذلك إدخالًا لها فى ميزان النقد مع مطبوعتى اللسان .

ولم أجد لما مضى من التصحيحات مقابلا فى مخطوطتى دار الكتب المصرية المحفوظتين برقم (٤٦ لغة) و (١٥م لغة) . ولم أعلم إلى الآن أين الأصل المخطوط لصدر المطبوعة الأولى من اللسان الذى ينتهى إلى مادة (قسقب) إلا ما ذكر فى خاتمة الطبعة من قول «خادم تصحيح العلوم بدار الطباعة الزاهية الزاهرة ببولاق مصر القاهرة الفقير إلى الله تعالى محمد الحسينى» فى خاتمة الطبع ما نصه:

«وجَمَع لنا – يعنى حسين باشا حسنى ناظر مطبعة بولاق – فى تصحيح هذا الكتاب الأُصول المهمة التى وجَّه مؤلفه رحمه الله نظره إليها ، وعوَّل فى تأْليفه عليها ، وهى المحكم لأَبى الحسن على ابن سيده الأندلسى ، والتهذيب لأَبى منصور محمد ابن أحمد بن طلحة الأزهرى اللغوى ، والصِّحاح للإمام أَبى نصر إسماعيل بن حماد الجوهرى ، ونهاية الغريب فى الحديث للإمام اللغوى المحدِّث أبى السعادات مبارك بن أبى الكرم محمد المعروف بابن الأَثير الجزرى ، وغيرها كتكملة الصّحاح للإمام الحسن بن محمد بن الحسن الصغانى ، إلى غير ذلك مما وصلت يدنا إليه ، وعرَّجنا فى التصحيح عليه . وأحضر لنا أيضا من نسخ الكتاب النسخة الجارية فى وقف السلطان الأَشرف برسباى شعبان التى قال السيد مرتضى شارح القاموس إنها نسخة المؤلف وعوَّل عليها فى شرحه للقاموس مستمداً منها ،

وكتب على كل جزء منها بخطه ما معناه : قد طالعه محمد مرتضى مستمدًّا منه فى شرح القاموس . وكذلك أيضًا ذكر صاحب كشف الظنون ما يفيد أنها نسخة المؤلف ، لكنها قدعبثت بها أيدى الزمان، فأضاعت ومزقت منها بعض الجثمان » .

يشير بذلك إلى ما أشرت إليه من ضياع صدر الكتاب فى هذه النسخة وهى نسخة (٤٦ لغة) ، ويشير أيضا إلى ما ورد فى كشف الظنون ٢ : ٣٥٥ من قول حاجى خليفة : « وقد وقفت على لسان العرب بخزانة الأشرف برسباى بمدرسة الأشرفية بالقاهرة بخط. مؤلفه وعليه خطوط. جمع من العلماء بمدحه والثناء عليه ، منهم أبو حيّان والشهاب محمود » .

ثم يقول محمد الحسينى : « فأُحضرت لنا من الآستانة العلية نسخة الوزير الخطير والصدر الأعظم الشهير ، والعالم العلامة النحرير ، راغب باشا صاحب السفينة، عليه سحائب الرحمة، فاستعنا بها وبنسخ أخرى غيرها وبأُصول الكتاب أيضًا على ما فقد من نسخة الأشرف التى عليها المعتمد بيدنا » .

وهذا تعيين للنسخة المخطوطة التى أُخذ عنها صدر الكتاب ، وهى الآن فى حكم المفقودة .

لذلك لم أجد من المخطوطات ما أُقابل عليه ما مضى من التحقيقات ، لأَن نسخة (٤٦ لغة) — وهى النسخة التى كتبها ابن منظور بقلمه[1] — تبتدئ بمادة (قشب) ، والمخطوطة الثانية (١٥م لغة) تبدأ بباب العين وتنتهى بنهاية باب اللام .

وصار من الممكن أن أُعارض هذه التصحيحات ابتداءً من هذه المادة بما ورد فى النسخة الأُولى التى أشرت إليها بمخطوطة الدار إلى أن يجىء دور النسخة الثانية فى مقابلة أبواب العين إلى اللام .

وإليك صلة ما مضى من التحقيقات :

*

٣١ — (ظرب) ص ٦٠ س٥ وبيروت ٥٧١ : « وإنما هو لأَسد بن ناغصة » . و « ناغصة » بالغين المعجمة تحريف ، صوابه بالعين المهملة كما فى اللسان نفسه مادة (نعص) حيث قال : « قال ابن المظفر : نعص ليست بعربية إلَّا ما جاء : أسد بن ناعصة المشبِّب فى شعره بخنساء . وكان صعب الشعر جدًّا ، وقلَّما يُروى شعره لصعوبته » .

٣٢ — (عيب) ٦٣ س ١٠ وبيروت ٥٧٤ : وقال قس :

* عِذْقٌ يساحة حائر يعبوب *

أما « قسّ » فصوابه « قيس » ، وهو قيس ابن الخطيم . والبيت فى ديوانه ص١٨ ومقاييس اللغة ٢ : ١٢٣ مع نسبته إلى قيس . وصدره :

* تخطو على بَرديّتين غذاهما *

وأما « عِذْق » فصوابها « غَدِق » ، وهو الكثير الماء . ويقال عُشب غَدِق : مبتلٌّ ريّان .

٣٣ — (عرب) ٧٦ س ١١ وبيروت ٥٨٧ س ٨-٩

(١) هذه النسخة من أنفس المخطوطات المودعة بدار الكتب المصرية . ومن المؤسف أنها لم تلق العناية اللائقة بها . وانى لاهيب بالمهيمنين على دار الكتب أن يبادروا فيأمروا بترميمها وتصويرها كما صنع بامثالها من نفائس المخطوطات .

وقد ورد فى الأخيرة على هيئة النثر :

* مهاجرٌ ليس بأعرابىٍّ *

صوابه «مهاجرٍ» بالجرّ . وقبله كما فى اللسان (عصلب) والبيان والتبيين ٢ : ٣٠٨ :

قد لفّهـا الليل بعصلبىٍّ

أروعَ خرّاجٍ من الدوىِّ

٣٤ – (عصلب) ٩٩ س ١٥ وبيروت ٦٠٨ : جاء فى تفسير العصلبى : «وعصلبته : شدة غَضَبه» والوجه «شدّة عَصَبه» بالمهملتين . والعصلبى : الشديد الباقى على المشى والعمل . وقال صاحب التاج تعليقاً على ما ورد مثله فى القاموس : «هكذا هو بالغين والضاد المعجمة فى سائر النسخ . والذى فى التكملة بالمهملتين ، وهو الصواب» .

٣٥ – (عضب) ١٠٠ س ١٤ وبيروت ٦٠٩ بيت الحطيئة :

إن نزل الشتاءُ بدار قومٍ

تجنّبَ جارَ بيتِهِم الشتاءُ

صوابه «إذا نزل» كما فى ديوان الحطيئة ٢٧ وشرح القصائد السبع لابن الأنبارى ٣١١ ، وعلى هذا الصواب ورد إنشاده فى اللسـان نفسه (مادة شتا) .

٣٦ – (عقب) ١٠٥ س ١٠ وبيروت ٦١٤ : قول ذى الرمّة :

كأنّ صياح الكُدرِ ينظُرن عَقْبنا

تراطُن أنبـاطٍ عليه طغامُ

صوابه «طغامٍ» بالجر ، كما فى ديوان ذى الرمة ٦٠٨ . وهو من قصيدة طويلة فى ٥٦ بيتًا أولها :

ألا حيِّيا بالزُّرق دار مُقـامِ

لمىٍّ وإن هاجت رجيعَ سَقامِى

٣٧ – (عقب) ١٠٩ س ٩ وبيروت ٦١٨ : قول سُديف شاعر بنى العباس :

* أعقبى آل هاشم يا ميًّا *

صوابه «يا أُميًّا» كما فى البيان والتبيين ٣ : ٣٥٨ . يعنى بنى أمية . وعجزه :

* جعلَ الله بيتَ مالِكِ فَيًّا *

أى فيئًا وغنيمة . وقد نسب الشعر فى البيان إلى خليفة ، وهو والد خلف بن خليفة .

٣٨ – (عقب) ١٠٨ س ٩ و١١٠ س ١٤ وبيروت ٦١٧ ، ٦١٩ : قول طرفة :

* فعقَبتم بذَنوبٍ غيرَ مَرّْ *

وصدره فى ديوان طرفة ٧٥ قازان :

* ولقد كنت عليكم عاتبا *

وصوابه «بذَنوبٍ» بفتح الذال . والذَّنُوب بالفتح : النصيب من العطاء . قال علقمة الفحل :

وفى كل حىٍّ قد خَبطتَ بنعمةٍ

فحقٌ لشأس من نداك ذَنُوبُ

و «مَرّ» بفتح الميم : جمع مَرّة . وعلى ذلك تضبط «غيرَ» بالنصب . وفى شرح ديوان طرفة أنه «مُرّ» بضم الميم ، قال : «ومُرّ :

نقيض حلو » ، أى عقبتم عتبى عليكم بعطاء حلو . وعلى هذه الرواية تضبط. «غير» بالجر .

٣٩ – (عقب) ١٠٩ س ٢٠ وبيروت ٦١٩ :

* بجلْمة عَليان سحوف المعقَّبِ *

صوابه «عِليان» بكسر العين فى اتفاق المعاجم ، وهو البعير الطويل الجسيم .

٤٠ – (عقب) ١١٢ س ١٩ وبيروت ٦٢١ : جاء فى تفسير «العُقَابين» : «والعُقَابانِ: خشبتان يَشبَح الرجُلُ بينهما الْجلْدَ» ، لكن جاء فى جنى الجنتين للمحبى ص ٨٠ : «يُشبَح بينهما الرجل ليُجلَد» . وهو الوجه .

٤١ – (عنب) ١٢٢ س١٤ وبيروت ٦٣١ :

وأخرق مبهوت التراقى مصعَّد الـ
ـبلاعيم رخوِ المنكبين عُنَابِ

صوابه «مهبوت» كما فى الصحاح وكما فى اللسان نفسه (هبت) . وفسرها فى هذه بقـوله : «والمهبوت التراقى: المحطوطُهـا الناقصُها . وهبت وهَبط. أَخَوانِ» .

٤٢ – (غبب) ١٢٧ س١٠ وبيروت ٦٣٥ : «وقال نهشل بن جُرَىّ» .

صوابه «حَرّىّ» منسوب إلى الحَرَّة ، كما ذكر ابن دريد فى كتاب الاشتقاق٢٤٤. ونهشل هذا شاعر مخضرم ، أخباره فى ابن سلام ١٣٠ والإصابة ٦ :٢٦٨ والأغانى٨ :١٥٣ والخزانة ١ :١٤٧ والشعر والشعراء ٦١٩ .

٤٣ – (غرب) ١٢٩ س ٢٠ وبيروت ٦٣٨ : عند الكلام على جمع مُغيربان الشمس على «مُغيربانات» قال : «كأَنهم جعلوا ذلك الحيِّز أجزاء» . والحيِّز إنما يكون فى الأَمكنة ، وليس يكون فى الأزمنة ، فصوابها إن شاء الله «ذلك الحين» ، أى الوقت .

٤٤ – (غيب) ١٤٩ س ٩ وبيروت ٦٥٦ : «وسئل رجل عن ضُمر الفرس فقال: «إذا بُلَّ فريره» والفَرير : موضع المجَسَّة من مَعرفة الفرس ، وليس للبِلَّة معنى فى ضمر الفرس ، فالصواب : «إذا ذبل فريره» . والذبول : الضمور . وقد جاء على هذا الصواب فى البيان للجاحظ. ٤ :٩٦ حيث أورد هذا النص بعينه .

٤٥ – (قرب) ١٦٢ س ١١ وبيروت ٦٦٨ : «فى الحديث : ثلاث لعينات : رجل غَوَّر الماء المَعينَ المنتاب ، ورجل غَوَّر طريق المقربة ، ورجـل تغوَّط. تحت شجرة» . والطريق لا يغوَّر ، وإنَّما يعوَّر ، أى تُفسَد أعلامُه ومَناره ، ومنه قولهم : «طريق أعور» أى لا علم فيه . وقد جاء على هذا الصواب فى تهذيب الأَزهرى مادة (قرب) .

٤٦ – (قرضب) ١٦٣ س ١٧ وبيروت ٦٦٩ : قول لبيد :

ومدجَّجين ترى المعاول وَسْطَهم
وذُباب كلِّ مهنَّدٍ قِرضابِ

صوابه «المغاول» بالغين المعجمة ، كما فى ديوان لبيد ٢٣ والتهذيب (قرب) . والمغاول :

جمع مِغْول ، وهو شبه سيف قصير يشتمل به الرجلُ تحت ثيابه .

وابتداءً مما يلى أمكن المقابلة على مخطوطة دار الكتب رقم (٤٦ لغة) التى تبتدئ بمادة (قشب) .

٤٧ – (قطرب) ١٧٧ س ٢ وبيروت ٦٨٣ وكذا مخطوطة الدار :

* عادٌ حلومًا إذا طاش القطاريبُ *

وهذا الجزءُ من البيت مشوَّه منقوص ، وهو بتمامه وصحته كما فى مجالس ثعلب ٤٤٦ بتحقيق كاتبه :

كأنهم عادٌ حلومًا إذا
طاشَ من الجهل القطاريبُ

٤٨ – (قنب) ١٨٤ س ٢٢ وبيروت ٦٩٠–٦٩١ وكذا مخطوطة الدار : قال ساعدة بن جؤية الهذلى :

عجبتُ لقيس والحوادثُ تُعجِبُ
وأصحابِ قيسٍ يومَ ساروا وقَنَّبوا

والصواب أنه «حذيفة بن أنس الهذلى» . ديوان الهذليين ٣ : ٢٣ .

٤٩ – (قنب) ١٨٥ س٥ : « والقِنَّب : الآبق ، عربىٌّ صحيح » . صوابه « الأَبَق » كما ورد فى مخطوطة الدار وطبعة بيروت ٦٩٠ . وفى اللسان : «والأَبَق ، بالتحريك : القِنَّب» . وفيه أيضًا : «والأَبَق : الكتّان ، عن ثعلب» وفى القاموس : «والأَبَق محركة : القِنَّب» .

٥٠ – (قوب) ١٨٦ س ٢٠ وبيروت ٦٩٣ ومخطوطة الدار ، قول العجاج :

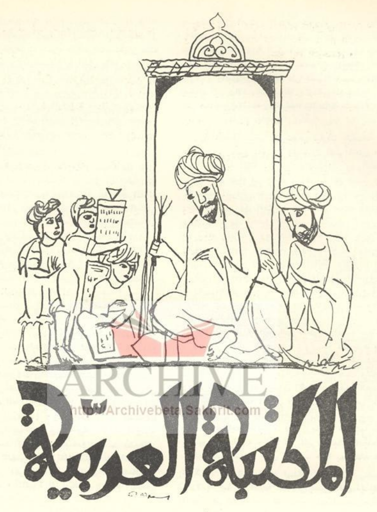
* من عَرصات الحىِّ أمست قُوبا *

وهذا ضبط مُوهِمٌ لا سيَّما فى معجم ، ويجب أن تضبط معه الواو بالفتحة «قُوَبًا» ، وهى جمع قُوبَة أو قُوَبة ، وأصلها داءٌ يظهر فى الجسد ويخرج عليه فيتقشَّر ويتَّسع ، شبه آثار الديار بها . وقبله فى ديوان العجاج ٧٥ :

تُرِنُّ إرنانًا إذا ما أنضبا
إرنانَ محزونٍ إذا تحوَّبا

٥١ – (قوب) ١٨٨ س١٢ وبيروت ٦٩٤ : «ففَرَغَ حجُّكم وكانت قائبة من قُوب» وفى مخطوطة الدار : «ففَرع حجُّكم» ، صوابهما « فقَرِع حجُّكم» كما فى اللسان (قرع ١٤٠) ، وفيه «قَرِع حجُّكم ، أى خلت أيَّام الحج . وفى الحديث : قرِع أهل المسجد حين أُصيب أصحاب النهر ، أى قلَّ أهله كما يقرع الرأس إذا قلَّ شعره» . وانظر تهذيب اللغة (قرع) .

٥٢ – (كبب) ١٩٠ س ٣ وبيروت٦٩٦ : «وشَدَّته على المقَوَّس للجرى» ، صوابه «على المِقْوَس» كما هو ضبطه فى اللسان (قوس) ، قال : «والمِقْوَس : الحبل الذى تصفُّ عليه الخيل عند السِّباق ، وجمعه مَقاوس» . وضبطه أيضًا فى القاموس«كمِنبر» . وبذلك الضبط الصحيح ورد فى مخطوطة الدار . (له بقية)



المكتبة العربية

أبو حيّان التوحيدى

تأليف الدكتور أحمد محمد الحوفى
مكتبة نهضة مصر

أذكر انى قرأت كتابا قائما بذاته عن أبى حيان التوحيدى ألفه الدكتور عبد الرزاق محيى الدين ونشرته احدى مكتبات القاهرة سنة ١٩٤٩ ، فكان أول كتاب مستقل فى المكتبة العربية يكتب عن أبى حيان التوحيدى . واعجبنى منهج المؤلف يومذاك ، فقد كان من المناهج الجامعية الاصيلة ، استحق به صاحبه عليه درجة الماجستير من جامعة القاهرة برتبة جيد جدا .

واحببت أبا حيان منذ ذلك اليوم ، وان كنت قد عرفته من آرائه وأفكاره الفلسفية وخطراته الفكرية قبل ذلك فى « مقابساته » التى نشرها المرحوم حسن السندوبى سنة ١٩٢٩ ، وفى « الامتاع والمؤانسة » الذى حققه المرحومان احمد امين واحمد الزين ونشراه سنة ١٩٣٩ ، كما زادنى تعريفا به المرحوم الدكتور زكى مبارك سنة ١٩٣٤ فى كتابه الممتع : « النثر الفنى فى القرن الرابع » ، والمرحوم محمد كرد على رئيس المجمع العلمى العربى بدمشق حين خصه فى كتابه «امراء البيان» باكثر من خمسين صفحة ، وقد نشر هذا الكتاب سنة ١٩٣٧ .

وظلت صلتى بأبى حيان تنمو مع الزمن وتتسع ، فما ظهر له كتاب محقق الا قرأته ، ولا نشرت رسائل مما كتب الا سعيت جهدى فى الحصول عليها والاستمتاع بها . فقرأت له « الاشارات الالهية » التى حققها وقدم لها الدكتور عبد الرحمن بدوى ونشرها سنة ١٩٥٠ ، وقرأت له « الهوامل والشوامل » التى حققها احمد أمين والسيد احمد صقر ونشراها سنة ١٩٥١ ، وهى تلك المسائل والاجوبة التى دارت بين أبى حيان وبين الاخلاقى المفكر المؤرخ مسكويه ـ أو ابن مسكويه ـ وتعطينا صورة من صور الحياة الفكرية التى كانت تشغل المفكرين المسلمين فى القرن الرابع الهجرى .

●

ولم يطل بى ولا بالقراء العرب الزمن منذ الكتاب القيم الذى أخرجه الدكتور عبد الرزاق محيى الدين سنة ١٩٤٩ ، فقد كان هذا الكتاب أول الغيث فى السيرة المستقلة لأبى حيان . واذا بنا فى عام ١٩٥٦ نشهد كتابا جديدا للدكتور احسان عباس عن أبى حيان ، ، تصدره احدى دور النشر فى بيروت ، وقد بعد مؤلفه ـ وهو جامعى أصيل (عن تعاليم الجامعيين وحذلقتهم المنهجية) ، ولا تؤاخذنى ايها القارىء الكريم فهذه هى عبارة الدكتور احسان عباس نفسه . ولكنه وجد بديلا من الدراسة الجامعية المنهجية (فى رسم خط لنمو الشخصية والثقافة والنفسية ، وفى نقل الصراع بين التوحيدى ومجتمعه ، وفى تصوير القبضة الحديدية التى نسميها النشأة الاولى ، وفى الحديث عن المهواة المترامية بين الواقع والمبادىء المثالية) .

ولم يكن ما بين ظهور اول كتاب فى المكتبة العربية عن أبى حيان وثانى كتاب يؤلف عنه الا سبع سنين ، اعقبت بعدها كتابين آخرين فى عام واحد .. ففى سنة ١٩٥٧ ظهر كتاب فى سلسلة « نوابغ الفكر العربى » بقلم الدكتور الدمشقى ابراهيم الكيلانى ، كما ظهرت الطبعة الاولى من كتاب الدكتور احمد محمد الحوفى الذى نتناول اليوم بالعرض والتحليل والنقد طبعته الثانية التى هى موضوع هذا المقال .

ثم جاءت سنة ١٩٦٤ فاظفرتنا بكتابين عن أبى حيان ، أولهما « أبو حيان التوحيدى » للدكتور احمد محمد الحوفى فى طبعته الثانية المزيدة المعدلة ، وكتاب « أبو حيان التوحيدى ، أديب الفلاسفة وفيلسوف الادباء » للدكتور زكريا ابراهيم وهو الكتاب الخامس والثلاثون فى مجموعة « أعلام العرب » التى تصدرها الدار المصرية للتأليف والترجمة .

وقد جعل الدكتور الحوفى كتابه فى مقدمة وعشرة فصول وخاتمة ، وثبت بالمراجع والمصادر . وفى الفصل الأول حديث عن أعاصير السياسة قبيل أيام التوحيدى وفى أثناء عصره ، فقد كانت الدولة الاسلامية منقسمة ، والخلفاء مغلوبين على امرهم ، والبويهيون غالبين على بغداد ، ونساء القصر ذوات سلطان .. والاقتصاد ضعيفا ، والثورات فاشية ، والصراع على أشده بين السنة والشيعة ، والحنابلة متزمتين ، والقرامطة مفسدين ، والروم مهاجمين ..

وفى الفصل الثانى حديث عن تيارات الثقافة ، وازدهار الترجمة ، ونضج العلوم ، وتطور النثر الفنى ، وصيرورة اللغة العربية اللغة الرسمية والأدبية . وفى الفصل الثالث عرض لمعالم حياة أبى حيان . وفى الرابع حديث عن ثقافته المتعددة النواحى ما بين فلسفة وفقه وحديث ولغة ونحو وكلام وأدب . وفى الخامس حديث عن صلاته بالعلماء والامراء والوزراء . وفى الفصل السادس معالم من شخصيته تصور لنا شغفه بالمعرفة ، وصراحته ، وحسن ظنه بالايام والناس ، وشكواه ، وتدينه ، وتصوفه ، وأمانته فى الرواية والنقل ، واتهامه بالوضع ، ويأسه من حياة الفكر والأدب ، الذى انتهى به الى اكبر مأساة عرفها التاريخ فى رجل فيلسوف مفكر ـ وهى احراق كتبه ـ ويتناول الفصل السابع الحديث عن مؤلفات أبى حيان مع عرض موضوعاتها ، وطريقة كتابتها ، وبواعث تاليفها ، مع تقديم نماذج من كل كتاب . وفى الفصل الثامن يعالج المؤلف الخصائص الفكرية والفنية عند أبىحيان ، وكيف امتاز على كتاب عصره ، وكيف كان بارعا فى استعمال الكلمات ، بصيرا بما يتطلبه التعبير الفنى من دقة وجهد . وفى الفصل التاسع نرى موازنة بين أبى حيان وكتاب عصره ، وكيف شابههم فى مذاهب من القول ، وكيف خالفهم فى طرائق من الكلام . أما الفصل العاشر فهو خاص بالموازنة بين الجاحظ وبين أبى حيان . وهى موازنة لم تقض بها المعاصرة ، فقد كان الجاحظ سابقا فى الزمان بقرنين ، ولكنها موازنة قضى بها ابو حيان نفسه ، فقد كان كثير الاعجاب بالجاحظ ، وكان ـ كما حدث عنه فى بعض كتبه ـ حفيا بمصنفاته ، معجبا بطريقته .

ولا بد هنا من اشارة الى المراجع التى ذكرها الدكتور الحوفى فى آخر كتابه ، فقد زادت على السبعين مرجعا ، رتبها المؤلف ابجديا وفق أسماء الكتب لا أسماء المؤلفين . وقد أفاد الدكتور من هذه المراجع حقا ، فلم يضعها للتكثر كما يصنع بعض الفارغين .. ولكنى أعجب كيف فاته كتابان خاصان عن أبى حيان ، هما كتاب الدكتور احسان عباس ، وكتاب الدكتور ابراهيم الكيلانى . والرجل الذى يعنى نفسه بالبحث وراء ثلاثة وسبعين مصدرا عن أبى حيان ، أكان يعز عليه أن يزيد الجهد قليلا ليكشف عن مصدرين جديرين بالاطلاع ؟

ولقد اهتم الدكتور الحوفى بعصر أبى حيان اهتماما بالغا ، وصوره فى أحسن وأوفى ما يكون عليه تصوير العصور ، لبيان أثرها فى أصحابها ومدى تفاعلهم بها . وهى ناحية تجعل لكتاب الدكتور أحمد الحوفى مزية يزيد بها على من ألفوا كتبا عن أبى حيان . فالدكتور العراقى عبد الرزاق محيى الدين يتعمد اغفال هذه الناحية تعمدا ، بل يشير الى ذلك فى مقدمته قائلا : (وقد تجنبت ـ تمشيا مع المنهج الذى اومن به ـ أن

اتقدم بتصوير لعصر الرجل ، اذ لا يزال تصوير العصور – فيما احسب – بحاجة الى دراسة تحكم بحثا وتمحيصا ، ولانى اومن بضرورة البدء بدراسة الافراد فآثارهم ، قبل الانتقال الى العصور وتاريخها) . والدكتور احسان عباس يغفل التاريخ لعصر أبى حيان ، وكذلك فعل الدكتور زكريا ابراهيم . ولم يسر مع الدكتور الحوفى فى مسيره الا الدكتور ابراهيم الكيلانى ، وان كان هذا أوجز ولم يتوسع فى جلاء صورة العصر كما فعل الدكتور الحوفى .

●

والحق أن التاريخ لعصر المترجم له هو ضرورة لا يجوز لمؤلف – مهما كانت اسبابه – أن يتجاوز عنها ، فكيف أفهم الفرد فى اثره ، وأنا لا افهمه فى زمانه وعصره ؟ أليست معالم الشخصية تكون أوضح وانصع حين نعرف الجو الذى مهد لها ، والظروف التى ألمت بها ، والعصر الذى احتواها ؟ ؟

أليس من دراسة العصر وتاريخه أن نلحظ كما لاحظ الدكتور الحوفى – بحق – ظهور شخصية العواصم والمدن واضحة فى نسبة العلماء والأدباء اليها ، كالاصفهانى ، والبخارى ، والقمى ، والنيسابورى ، والرازى – نسبة الى الرى – بعد أن كان الغالب على الأسماء قبل ذلك أن تكون نسبة الىالأصل والى المهنة ، كالمازنى ، والفراء ، والزجاج ؟ ؟

والتحقيق والتدقيق فى طريقة كتابة السيرة عند الدكتور الحوفى هو بعينه ما نجده عند الدكتور عبد الرزاق محيى الدين . فكلاهما يبحث ويفتش وينقب مثلا عن تاريخ مولد أبى حيان ، وعن أصله وجنسه : أهو عربى أم فارسى ؟ وعن ابن العميد الذى رماه أبو حيان التوحيدى بالمثالب : أهو أبو الفضل بن العميد الاب ، أم هو ابو الفتح بن العميد الابن ؟ وعن زندقة أبى حيان : أهى صفة لازمته ، أم هى تهمة طرأت عليهولصقتبه ؟ وعن نقل أبى حيانالتوحيدى للاخبار والأحاديث : أهو أمين ثقة فىروايتها ، أممتزيد عليها ، أم واضع لها ؟ ؟

●

هذه بعض مسائل مما ناقشها الدكتور الحوفى ، وحاول بعد مقابلة ومعارضة وتحليل وجهد جهيد أن يقول فيها كلمة الحق أو قريبة من الحق ، وقد يتفق مع الدكتور عبد الرزاق محيى الدين فى بعض النتائج ، وقد يختلفان . ولكن المهم انهما يناقشان المسائل ولا يقبلانها على علاتها على أنها مسلمات . وان كان للدكتور محيى الدين فضل تمهيد الطريق لمنكتبوا عن التوحيدى ، كما كان للمرحوم عباس محمود العقاد فضل ريادة الطريق وتعبيده لمن كتبوا بعده عن ابن الرومى .

واذا كانت أدلة الدكتور الحوفى على عروبة أبى حيان التوحيدى قوية كأدلة الدكتور عبد الرزاق محيى الدين فى كتابه . فان هناك توضيحا قد فطن له الدكتور ابراهيم الكيلانى وهو يعرض نص ياقوت الرومى بأن أبا حيان كان ((عمدة لبنى ساسان)) . فقد فهم بعض المؤرخين والمترجمين للتوحيدى أن هذا النص يشعرنا أن أبا حيان فارسى الأصل ، ولكن الدكتور ابراهيم الكيلانى يذكر أن ((بنى ساسان)) هنا هم جماعة من المتسولين تنسب اليهم الكدية أو الشحاذة والاستجداء . ولكن هل صحيح أن أبا حيان كان من أهل الكدية فى زمانه ؟ ان هذا التوضيح يحتاج الى تحقيق ، ولو أن الدكتور الحوفى اطلع علىكتاب الكيلانى ما ترك هذهالوجهة من النظر بدون تعليق .

وقضايا الموافقة والمخالفة بين المؤلفين فى استنباط الأحكام هى من المسائل التى لا تضيق بها سعة العلم ، ولا مذاهب الفكر ، ما دامت النصوص تتعارض ، أو القرائن تتضارب ، أو الأقوال تتشعب ، أو الروايات تختلف . فالدكتور الحوفى يلتقى مع الدكتور عبد الرزاق محيى الدين فى نفى الزندقة والالحاد عن أبى حيان ، وان كانا لا يلتقيان تمام الالتقاء فى بعض الأدلة النافية . والدكتور الحوفى يختلف مع الدكتور عبد الرزاق فى الحكم على ((رسالة السقيفة)) التى روى أبوحيان التوحيدى فى أحد كتبه أن أبا بكر وعمر أرسلاها الى الامام على بن ابى طالب حين تاخر عن مبايعة ابى بكر : فالدكتور عبد الرزاق يذهب الىأن رسالة السقيفة صحيحة ، والدكتور الحوفى يذهب الى أنها موضوعة ، وأنها من صنع أبى حيان ومن كلامه هو او وضعها ابو حامد المرورُوذى ونقلها عنه أبو حيان . ولم يكن الخلاف بين عبد الرزاق والحوفى الا تجديدا لخلاف قديم طويل فى هذه المسالة . فالامام الذهبى ، وابن حجر ، وابن أبى الحديد – فى القديم – وحسن السندوبى ، والدكتور زكى مبارك فى عصرنا هذا يذهبون الى أنها مكذوبة ، وان الواضع لها أبو حيان . والمرحوم محمد كرد على ، والدكتور عبد الرزاق محيى الدين يذهبان الى انها صحيحة . ومن عجائب الاستنباط والاستظهار فى هذه القضية أن الشيء الواحد قد يراه بعض الباحثين دليل نفى ، وقد يراه بعضهم دليل تأييد .. فالمرحوم ((كرد على)) يرى أسلوب الرسالة بعيدا عن أسلوب كلام ابى حيان ، وابن أبى الحديد صاحب شرح نهج البلاغة يرى ان كلام الرسالة شديد الشبه بكلام أبى حيان ومذهبه فى البلاغة والخطابة .

وما دمنا الآن فى معرض الاحكام واستنباطاتها فمن الانصاف للحق وللدكتور أحمد الحوفى أن نقول ان احكامه تمتاز بالسلامة والصحة والعدل والتروى ، وأن أكثر استظهاراته واستنباطاته جيد غير جائر ولا مسرف ولا ملتو . فهو صادق سليم الحكم حين يلقى تبعة البؤس عند أبى حيان على معاصريه وعليه نفسه . وهو صحيح الحكم حين يصف أبا حيان بأن أخلاقه – فى جملتها – لم تكن أخلاق رجل يحسن مداخلة الناس ، ومعاشرة الحكام ، وأصحاب السلطان ، فى عصر راج فيه الدهاء ، وساد النفاق ، وامتلأ بالمنافسات والوشايات . وهو صحيح الحكم حين يقول انه كان من الممكن لأبى حيان أن يعيش من الوراقة والنسخ ، وأن يسترزق بالعلم والأدب ، وأن يترفع عن التأميل فى وزراء عصره ، لولا أنه (مد بصره) الى المحظوظين . وهذا هو الذى أورد أبا حيان موارد أطالت لسانه فى عيب الناس ، وشكوى الزمان ، والسخط على الحياة . وهو صحيح الحكم حين نفى عن أبى حيان أن يكون عيابا هجاء (بل كان صريحا فى مقاله ، نزاعا الى تصوير ما يسره ويؤلمه مما يراه ويعلمه ، فهو يمدح ويقدح ، ويعلن الفضائل والرذائل ، وان لم يبرأ من تهويل الاديب ، وتضخيم الفنان فى رسم الصور للأشخاص والاحداث) . وهذا حكم فيه دفاع لبق عن أبى حيان بعد أن اتهمه ياقوت

الحموى بالثلب والتجريح لكثير من معاصريه . فاذا قيل : ما الراى فى كتاب مثالب الوزيرين الذى تنقص به أبو حيان اثنين من اعلام ذلك الزمان ، وهما ابن العميد والصاحب ابن عباد ؟ وهنا يسعفك الدكتور الحوفى بالجواب ، لان أبا حيان - لو كان ثلابا هجاء - لذكر العيوب وحدها ، وزاد عليها من عنده ، ولكنه ذكر المحاسن والمساوىء ، وصور المزايا والعيوب ، فى النطاق الذى عرفه ورآه ، وفى النطاق الذى سمعه ورواه .

على ان أبا حيان لو كان سلم لسانه من ذكر مساوىء من اساءوا اليه ، لكان ذلك أجمل بالفيلسوف المفكر ، لا بالاديب الثائر ، ولكن شاءت ارادة الله ألا تحرمنا من كتاب يعد من اروع الصور الفنية وامتعها فى تصوير الرجال فى الادب العربى ، وهو كتاب « مثالب الوزيرين » ..

●

ومن قضايا المخالفة فى الاحكام ما ذهب اليه الدكتور الحوفى من أن أبا حيان (كان نزر الفكاهة ، اذ ليس من موضوعاته موضوع واحد فكه . ولم يمزج بكتابته ضروبا من الفكاهة ، الا بعض نوادر وملح ومجون كان يختم بها بعض لياليه واسماره ...) ويقول فى موضع آخر : (أما أبو حيان فلم يكن من رجال هذا الميدان - يعنى التهكم والفكاهة - لان حياته كانت ملأى بالتزمت والعبوس والتصوف والحنق) . وممن ذهب هذا المذهب فى أبى حيان المرحوم احمد امين فهو يرى (ان الجاحظ لما حسن حظه ضحك ، فاشتهر بالفكاهة الحلوة والنادرة اللطيفة ، وأبو حيان لما ساء حظه بكى ..) . على حين أن الدكتور زكريا ابراهيم فى كتابه عن أبى حيان أديب الفلاسفة وفيلسوف الادباء يخالف احمد أمين وأحمد الحوفى كل المخالفة ، وندعه هنا يقول بنص عبارته : (وليس بصحيح - فى رأينا - ما ذهب اليه البعض من أن أبا حيان كان جادا صارما - بعكس الجاحظ - وانما الصحيح أنه كان يطرد كآبته بالفكاهة ، ويواجه آلامه بالهزل ، وينكر واقعه بالنكتة ! وحسبنا أن نقرأ كتاب البصائر والذخائر أو كتاب الامتاع والمؤانسة ، لكى نقف على ميل أبى حيان الى الفكاهة ...) ولا شك أن الدكتورين الحوفى وأحمد امين قد قرآ كتابى أبى حيان اللذين أشار اليهما الدكتور زكريا ، ولكنه خرج من الكتابين بنتيجة غير التى خرج بها ذاتكم الباحثان ..

وعلى كثرة ما قرأ الدكتور أحمد الحوفى عن أبى حيان التوحيدى لتستقيم له هذه الدراسة الجادة الرصينة ، نراه محتفظا بشخصيته واستقلال رأيه ، فهو لا يذوب مع باحث آخر ، ولا يفنى فيه ، ولكنك تراه مطلا عليك برأيه الذاتى يخالف عبد الرزاق محيى الدين فى مسالة السقيفة وهل هى صحيحة أم موضوعة ، ويخالف المرحوم احمد امين والسيد احمد صقر فى تفسيرهما لاسم « الهوامل والشوامل » الذى اختاره أبو حيان لكتابه المشهور ، ويخالف ابن فارس فى اتهام أبى حيان بالزندقة .

ويخالف أبا حيان التوحيدى نفسه فيما قرن به عزة النفس والقناعة بالمال الكافى أو الكثير (لان القناعة والعزة والزهادة وغيرها من أمثالها لا تتحقق فى أعلى صورها ، وأكمل مظاهرها ، الا مع الفقر والحاجة ومجاهدة الاطماع) .

لقد أحب الدكتور الحوفى أبا حيان التوحيدى ، وهو رجل يحبه كل من قرأ له أو قرأ عنه . وأنت ترى الحب واضحا فيما كتبه الدكاترة عبد الرزاق محيى الدين ، وابراهيم الكيلانى ، واحسان عباس ، وزكريا ابراهيم . حتى لم يملك بعضهم أن يمنع نفسه من المغالة بهذا الحب لابى حيان والتحمس له ، ومحاباته ! ! ولقد كان الرجل حريا بهذا العطف الذى لم يسعفه فى حياته . والحق أنه كان شخصية عجيبة ، واخشى ان اقول مع الدكتور زكريا ابراهيم انه كان شخصية « انطوائية غير متكاملة » . ومع هذا فقد دافع عنه كل الذين كتبوا عنه ، والتمسوا له الاعذار فيما قال فى حالات سخطه - وما كان أكثرها ! ! . حتى لقد رأينا الدكتور احمد الحوفى يدافع عن اتهام ياقوت الرومى له بانه مغرم بالثلب والتجريح ، وان ذكر بعد بضع وعشرين صفحة من هذا الدفاع أن « مسكويه » نفسه قد أدرك من صاحبه ميله الى الذم ، فرد عليه ينصحه بالاقلاع عن شكوى الزمان والخلان . وان أبا سعيد السيرافى نفسه قد أدرك هذا من صاحبه أبى حيان الذى يقول فى كتاب المحاضرات : (كنت بحضرة أبى سعيد السيرافى ، فوجدت بخطه على ظهر كتاب اللمع فى شواذ التفسير : ذم أعرابى رجلا فقال .. فكتبت ما قال الاعرابى ، فقال لى أبو سعيد : ما الذى كنت تكتب ؟ فقلت : الحكاية التى على ظهر هذا الكتاب ، فاخذها وتأملها ، وقال : تابى الا الاشتغال بالقدح والذم وثلب الناس ؟ ؟) .

وليس الدكتور احمد الحوفى مدافعا عن أبى حيان على طول الطريق ، فاننا نراه يلومه حين يستحق اللوم ، ويخطئه حين يستاهل التخطئة . فلم يلتمس له العذر فى احراق كتبه - مهما كانت الاسباب والمسوغات - ولكنه حمل عليه ولامه بشدة واتهمه باللجوء الى ضروب المغالطة الماهرة فى دفاعه المشهور ، الذى ذكر فيه أسبابا تسوغ فعلته التى فعل ، وكان من تلك الاسباب وحجج دفاع أبى حيان : ان كل حى مصيره الى الفناء ، وأنه استخار الله فى احراقها فاطمأن الى رضاه ، وأن الكتب لم تنفعه ، لانه عاش معدما ولم ينل بها الوجاهة والمثالة بين الناس ، ولانه لم يجد من يحسن فهمها وينصف تقديرها ، وانه بلغ من الكبر عتيا ، وأوفى على الثمانين فلم يعد له أمل فى مجد ، ولا مطمع فى غنى أو جاه . وانه اقتدى ببعض العلماء الذين دفنوا كتبهم أو احرقوها أو أغرقوها .. وأن الكتب كالذهب تورث الحرص عليها والشغف بجمعها ، وصاحب الكتب ، كصاحب الذهب والفضة ميتان ، ولا خير فيما يجمعه جامع التراث ، ولكن الخير فيما يقدمه من صالح الاعمال .

نعم ! لقد وقف الدكتور الحوفى من هذه الحجج وقفة المستنكر لها ، فما كان ينتظر هذه الفعلة من مثل أبى حيان (ولقد كنت أتوقع من أديب مثله أن يفعل أى شىء ، الا ان يقدم الى النار ثمرات عقله ، وغراس قلمه ، وفلذات نفسه ، ونتائج سهره وكده) .

ولا يكتفى الدكتور الحوفى بلوم أبى حيان على احراق كتبه بل يلوم معه عصره الذى يعد شريكا له فى اللوم ..

ولقد أحسن الدكتور الحوفى بتخصيص فصل عن احراق التوحيدى لكتبه ، فهى مسالة ما كان يجوز لمؤرخ لسيرة أبى

حيان ان يشير اليها فى سطر أو سطرين كما فعل غيره ، ولكنه أطال الكلام فيها ، بل أتى على نص الرسالة التى بعثها التوحيدى ردا على اللوم الذى وجهه اليه أبو سهل على بن محمد ، وهو نص من الضرورى ألا يخلو منه كتاب يؤرخ لحياة أبى حيان . وقد سبق ياقوت الحموى غيره الى ايراد هذه الرسالة التى تعد متفردة فى الادب العربى بالاعتذار من تقديم الكتب طعاما للنار . ويظهر أن التوحيدى كان قد أعد أسباب الدفاع عن فعلته قبل ارتكابها ! فهو يعدد أسماء من تشبه بهم ، وفعل مثل فعلهم ، من امثال أبىعمرو بن العلاء ، وداود الطائى ، ويوسف بن اسباط ، وابى سليمان الدارانى ، وسفيانالثورى، وابى سعيد السيرافى سيد العلماء الذى قال لولده محمد : قد تركت لك هذه الكتب تكتسب بها خير الاجل ، فاذا رأيتها تخونك فاجعلها طعمة للنار ! ولعل فعلة أبى حيان هذه هى التى اوحت الى شاعر متاخر أن يقدم على احراق كتبه قائلا :

هيهات لا كتبى ولا أقلامى
تفنى بنى اذا أحم حمامى
النار أولى بالذى انا جامع
اما لدفء ، أو لنضج طعام !!

ولم يكن بد لكل من يتحدث عن أبى حيان أن يقف وقفة طويلة أو قصيرة عند أسلوبه وفنه التعبيرى ، وبلاغة القول عنده . وهى وقفة تختلف باختلاف الباحثين ووجهات نظرهم ، فقد رآه الدكتور أحمد أمين كاتبا (يعنى بالموضوع كما يعنى بالشكل ، وهو غزير العقل ، واسع العلم ، حسن الصياغة، جيد السبك، وبحق لقبوه بالجاحظ الثانى) . وعده محمد كرد على أميرا من أمراء البيان العربى ، وكاتبا من أعظم المنشئين والمؤلفين . ورآه الدكتور زكى مبارك كاتبا يؤثر الازدواج ، ويسجع من حين الى حين كما كان يفعل الجاحظ الذى اتخذه أبو حيان اماما ، وعد زكى مبارك نثر أبى حيان (من أبلغ النماذج فى اللغة العربية ، ومن أروع آيات البيان) . ورآه الدكتور ابراهيم الكيلانى الدمشقى كاتبا يقوم فنه الكتابى على التناسب بين الالفاظ والمعانى ، وحسن الربط بين الافكار ، وتنوع الثقافة . ورآه الدكتور احسان عباس كاتبا أجاد التنويع فى موسيقى العبارة فى الادعية وغيرها ، وأوفى فى تنويع الازدوجات على الغاية ، وأخذ نفسه ببناء التعبير على الازدواج تقليدا للجاحظ ، ولاحظ الدكتور عبد الرزاق محيى الدين أن أسلوب أبى حيان لم يكن واحدا فى كل عهوده ومؤلفاته (بل توزعته جهوده ومؤلفاته فاستأثر بعضها بخواص أسلوبية تتفق وما تمليه ظروف العهد ، وتختلف عما استأثر به الآخر من خواص ، وان التقت على وجه العموم فى بعض الملامح والشيات ..) . أما الدكتور أحمد الحوفى فقد عقد الفصل الثامن باكمله من كتابه لبيان الخصائص الفكرية والفنية عند أبى حيان ، فاستظهر الخصائص فى جملتها من مختلف كتبه فى مختلف العهود . ومعنى هذا أن بعضها قد يصدق على عهد ولا يصدق على غيره ، وان منها ما يمثل فى كتاب ، ولا يمثل فى غيره . وكانت جملة هذه الخصائص عند الدكتور الحوفى أربع عشرة نوجزها فيما يلى : أنه ـ فى أكثر ما يكتبه بأسلوبه ـ لا يمد قلمه من عقله وحده ، ولكنه يمده من قلبه ، ويعتمد على حرارة عاطفته ، وأنه سجل ثقافة معاصريه ومن قبلهم بكثرة ما روى عنهم ونقل من كتبهم ، وأنه امتاز بسعة الثقافة وتنوع الوان المعرفة ، وأنه تفرد بوصفه للرجال ، وتحليل نفسياتهم ، وان فيه قدرة على صياغة الافكار ، والتعبير عما بالنفس من مشاعر وآراء ، وأنه اتخذ النثر أداة للهجاء بدلا من الشعر ، وصور به غيظه وسخطه على من هجاهم ، وأنه كان بصيرا بما يتطلب التعبير الفنى من دقة وجهد ، وأنه كان الى الاطناب أميل ، وكان الترادف والتكرار عليه أغلب . وأنه كان كثير الفصل بين أجزاء الجملة الواحدة بجمل معترضة للدعاء وغيره ، وأنه برع فى تنغيم الوقع الموسيقى للجمل بتقسيمها الى فقرات قصار متناسبة الطول يكثر فيها الازدواج ، وان كان يسجع ولكن على غير اطراد ، وأنه كان ميالا الى استعمال المطابقة والتضاد ، اما تلاعبا باللفظ او جنوحا الى تقوية الفكر وتوضيحها ، وأنه كان كثير الايراد للشعر والحكم والامثال فى غضون كتابته .

●

هذه بعض نواح مما كتبه الدكتور الحوفى فى أبى حيان . وهو ـ ككل الذين كتبوا عن أبى حيان التوحيدى ـ شجاع كل الشجاعة . فقد تحامى الناس يوما ما ذكر ابى حيان وتجافوا عن كتبه اعتقادا منهم بشؤمها .. واعتقد الناس فى زمانه أن كتابه « مثالب الوزيرين » كتاب مشئوم لا يملكه أحد الا ساءت حاله ! وحاول بعضهم أن يؤكد هذا المعتقد فذكر صاحب « وفيات الاعيان » انه جرب هذا بنفسه وجربه غيره ممن يثق بهم ..

ولكن أبا حيان التوحيدى اليوم يقرؤه الناس ، ويقتنون كتبه ، بما فيها كتاب « مثالب الوزيرين » الذى نشر فى دمشق سنة ١٩٦١ ! ولا يجدون فى ذلك شؤما ، ولا نحسا ! ولكن لماذا لم يضف الدكتور الحوفى كتاب «المثالب» الى ثبت مراجعه؟ انه اكتفى بالمقتطفات التى ذكرها ياقوت الرومى فى معجم الادباء . وقد يكون أوفى للدراسة ، وأتم للبحث لو اطلع الحوفى على الكتاب كله فى طبعته الدمشقية ! ومن يدرى ؟ ؟ فلعل صديقنا الدكتور الحوفى قد خاف أن يقتنى كتاب « مثالب الوزيرين » لكيلا يدركه شىء من شؤم أبى حيان ، وقد ذكر أنه لم يطلع عليه الا وهو يصحح تجارب الطبع كما نرى فى صفحة ١٠٧ بالهامش .

●

بقى أن أقول كلمة فى هذا الكتاب الجيد الذى الفه الدكتور الحوفى عن التوحيدى . وانا رجل بطبعى أمقت « التطبيع » فى الكتب . فقد وردت هذه العبارة فى صفحة ٤٣٦ (والجاحظ قدير على اثبات الفكرة ونقضها ، وتحسين الشىء وتزيينه) . واغلب الظن أن الطابع هنا أراد ما لم يرده المؤلف ! الذى يقصد ان يقول : (وتحسين الشىء وتقبيحه) ! وهناك اسم الدكتور عبد الرزاق محيى الدين الذى أداره المؤلف مرات كثيرة هكذا : عبد الرازق ـ بصيغة فاعل ، والصواب الذى نعرفه ونستيقنه من صديقنا الوزير العراقى لشئون الوحدة أنه عبد الرزاق محيى الدين ..

ولكن قل لى بربك : أتعد هذه الهنوات شيئا الى جانب هذا العمل الادبى الكبير ؟ ؟

محمد عبد الغنى حسن

أدبُ المعتزلة

إلى نهاية القرن الرابع الهجري

تأليف الدكتور عبد الحكيم بلبع

ربما كان رصد الظواهر الأدبية وتفسيرها وتقويمها أكثر احتياجا الى حيدة الكاتب وتجرده من رصد الظواهر المادية وتفسيرها ، لما للمادة من قوة ذاتية تفرض على من يسجلها نوعية التفسير الذى يقدمه لها .

وفى الأدب تزداد امكانية التأثر بالظروف المكانية والزمانية التى يرزح تحتها من يؤرخ لظاهرة أو شخصية أدبية ، ومهما حاول التجرد فان طابع العصر لابد وأن يلون نظرته ، ومن هنا تبرز الضرورة الفنية الى اعادة عرض تراثنا عرضا موضوعيا وتقويمه من جديد تقويما لا يغفل بيئة العمل الادبى وملابساته بقدر ما يحقق ـ كذلك ـ ايجابية النقد الحديث فى النظر اليه باسلوب جديد .

أى انه لابد لراصد تراثنا الأدبى من خطوتين بدءا : أولا : عرض الظاهرة فى بيئتها ، وثانيا : عرضها باسلوبنا وعلى ضوء ما وصل اليه النقد العالى ، وبذلك لا نتجنى على الظاهرة موضوع البحث كما لا نبخس قيمنا الحديثة حقها فى الممارسة والتطبيق .

أقول هذا لما نسمعه أحيانا من دعاوى يحمل كبرها بعض من يزعمون الحرص على القديم حينما يضفون عليه قدسية تجاه عن أن تناله أقلام الدراسين بالنقد والتقويم مرددين : ان لكل عصر تقاليده الأدبية واننا يجب ان لا نتناول عملا فنيا الا على ضوء ما رسخ فى بيئته من قيم ، ورغم صحة هذا الزعم فى شطر منه فان هناك مغالطة ظاهرة فى شطره لآخر ، اذ أن رعاية المنتمى الزمانى والمكانى للعمل الادبى لا يحتم اغفال المقاييس الحديثة فى نظرنا الى التراث حتى نميز غثه من سمينه وننفى عنه تلك الظواهر الادبية المريضة التى ترعرعت فى أحضان قصور الخلفاء والملوك : حرصا على نهضتنا الوليدة وتغذية لثقافتنا بكل ما هو طيب من قديمنا .

●

جزء من هذه الغاية هو ما هدف اليه الدكتور عبد الحكيم بلبع من كتابه « أدب المعتزلة » ، لما للمعتزلة من مكانة ملحوظة فى تاريخ الحركات العقلية فى الاسلام وما كان لهم من أثر عميق فى دعم الفكر الاسلامى بتيارات ثقافية جديدة و « لنرى الى أى حد كان لاتجاهاتهم المذهبية انعكاسات على أعمالهم الأدبية » على حد تعبير المؤلف فى مقدمة كتابه .

والمؤلف يتقدم الى بحثه مزودا بماض جاد فى دراسة شخصية بارزة من شخصيات المعتزلة تلك هى : الجاحظ ، وقد أمكنه أن يستشف من بين ملامح هذه الشخصية قسمات ذلك الدور الخطير الذى لعبته فى تطوير النثر الفنى ، « وقد كان هذا دافعا الى متابعة دراسة هذا الموضوع فى نطاقه الواسع » ويعنى المؤلف بذلك كتابه الذى بين أيدينا ، والذى قسمه من حيث المنهج الى : تمهيد ثم بابين رئيسيين ثم خاتمة .

ففى التمهيد تحدث عن نشأة الفرق الاسلامية وبيئاتها وأهم المبادىء التى قامت عليها ، محاولا أن يستصفى من بين طوفان الروايات العصب الحقيقى فى تكوين كل منها : كل هذا ليصل الى اجابة شافية لذلك التساؤل : ما هو الاثر المباشر وغير المباشر لظهور الاحزاب الاسلامية ـ كظاهرة مستحدثة فى الحياة السياسية ـ فى الادب العربى : رفدا بموارد جديدة ، وانضاجا لأصيله ، وتوجيها له بصفة عامة .

●

أما الباب الأول : فقد قسمه المؤلف الى فصلين متميزين ، فى الفصل الاول حديث عن التيارات الثقافية التى غمرت البيئة العربية ابتداء من القرن الثانى الهجرى ، وتتبع للمنابع الحقيقية لعقلية المعتزلة ، وتفسير لما تميزت به من خصائص فكرية وثقافية ، وفى سبيل هذا يناقش المؤلف الميراث الثقافى والاجتماعى للبلاد المفتوحة ، فى ظل الاسلام ، والموالى ومكانتهم فى التكوين السياسى للدولة المسلمة فى عهدى بنى أمية وبنى العباس ثم حركات الترجمة من الفارسية والهندية واليونانية وأثر ذلك كله فى الفكر الاسلامى .

ولعل المؤلف أحس بما قد يبدو من بعد بين محتويات هذا الفصل وجوهر البحث فبرر هذا بقوله « اذا كانت عقلية المعتزلة قد اصطبغت بصبغة ثقافية خاصة يتمثل فيها مزيج مختلف من التيارات الثقافية والفكرية فانه لا بد من معرفة هذه التيارات وأجناسها وما هو الدور الذى أسهمت به فى بناء هذه العقلية » .

وفى الفصل الثانى من الباب الاول تتبع المؤلف خطوات المعتزلة نشأة وامتدادا ، وناقش جملة من الروايات عن البداية التاريخية لمذهبهم ومدى ارتباطهم بمن عداهم من الفرق ، والعناصر الأساسية لمذهبهم وعلاقتها بالتيارات الدينية التى غزت البيئة العربية من مسيحية ويهودية ، وقد استطاع المؤلف أن يرجع بعض هذه العناصر الى مصادرها من غنوصية واشراقية وغيرهما .

كما تحدث فى هذا الفصل نفسه عن الحرية العقلية فى الاعتزال ومكانتها فى الفكر الاسلامى وأثرها فى خلق روح جديدة لاءمت بين الثقافة الاسلامية والثقافة الاجنبية وذادت عن الاسلام بسلاح خصومه ، ووضعت العقل فى مكانه الصحيح من الشريعة وقومت كثيرا من الانحرافات التى لحقت بنقاء الديانة . ويلتقى قارىء الكتاب باهم عناصره متمثلا فى الفصل الأول من الباب الثانى : حين ناقش المؤلف نثر المعتزلة مقيما من بين أنقاض الكتب الكثيرة التى وضعها المعتزلة وأضاعها الزمن : ملامح منهج معتزلى جديد فى أسلوب الكتابة .

وقد أبرز المؤلف خصائص هذا الاسلوب فى حديثه عن (الجدل) عند المعتزلة واضعا أصابعه على طريقة فى النثر العربى لم تعرف قبل المعتزلة وانما كانت أثرا مباشرا لهذا اللقاح المنطقى والفلسفى الذى عرفتـــه العقلية العربية فى العصر العباسى .

وقد اعتمد هذ الأسلوب - كما قرر المؤلف - على طريقة التقديم والاستنتاج : يقدم المعتزلى عدة مسلمات ثم يصل منها الى نتيجة لا يتوقعها خصمه ولا يمكنه تكذيبها .

وبالاضافة الى هذه الطريقة - الجديدة لحينها على النثر العربى - لم يغفل المؤلف الشكل الأدبى فى نثر المعتزلة وذلك السيل التعبيرى من المصطلحات الفلسفية والمذهبية الذى عرف طريقه الينا على يد المعتزلة .

وقد فطن المؤلف الى أهمية هـــذه الظاهرة الاسلامية - ظاهرة الجدل - فاشار فى مقدمة الفصل ص ١٨٠ الى أن « خصائص الأدب المعتزلى التى يمكن أن تكون سمة له وحده والتى هى بلا شك صدى مباشر لثقافتهم يبحث عنها فى أبرز لون أدبى نراه عندهم وهو المحاورة والجدل » . وقد التمس نموذجا تطبيقيا لهذه الظاهرة فوجده فى علم من أعلام المعتزلة : هو أبو اسحاق النظام الذى يعد نموذجا للعقلية المسلمة فى ذروة تفتحها وطواعيتها للنمو والتأثر بروافد الثقافات المختلفة ، وبقدر ما كانت محاولة المؤلف هذه موفقـة كانت مبالغته فى التماس خصائص ادبية متميزة من خطب المعتزلة ومواعظهم ، ويبدو أن ضياع كثير من انتاج المعتزلة فى هذين الميدانين جعل المؤلف يدور بين نصوص ملســاء لا تتميز فيهـا طابعا خاصا باصـــحابها ، مما حـــدا به الى التعقيب عليها بما لا يفيد استحسانا ادبيا وان أفاد اعجابا بما فيها من عاطفـة وحماس دينى ، وشتان بين الحماس الدينى المجرد والتميز الأدبى بما له من خصائص وانطباعات لابد من توافرها أساسا .

ويعود الموضوع - بين يدى المؤلف - الى اشراقه حينما يتحدث فى الفصل عينه عن موضوعات جديدة دخلت على أيدى المعتزلة الى ميدان الكتابة العربية ، فقد عالج المعتزلة - بكثير من الطرافة والتوهج - موضوعات مثل : الحكمة فى تخالف النزعات والميول ، علاقة الذكاء بالجنس وغير ذلك مما كان لحينه غريبا على عقول العرب وأقلامهم .

●

أما الفصل الأخير فقد خصصـــه المؤلف لدراسـة شعر المعتزلة فعرض أولا لدراسة الغزل عندهم مستعرضا بضـــعة نماذج لم تكن - من حيث الجودة - فى ذلك المستوى الـذى أطلعنا عليه المؤلف فى نثرهم ، كما عرض للمدح المعتزلى وانتهى الى تقرير ضحالة ما وصل الينا منه ، غير أنه تحدث - بكثير من الاعجاب - عن فخر المعتزلة وما تخلله من حماس دينى ووهج عقائدى .

ونحن نعتقد أن المؤلف الفاضل قد كبد نفسه مشقة - أية مشقة - فى محاولة اقامة بناء شـــعرى ضخم منسوب الى المعتزلة : لقد كان يكفيهم من جهده ان وقفنا على هذا المنهج الجدلى الذى استحدثوه - غير أن صلة المودة التى يعقدها كل باحث مع موضوعه قد اجتذبت المؤلف الى دائرتها فاذا به يستحسن نماذج لا أظنــه كان يستحسنها لولا اعجابه أساسا بابداع العقلية المعتزلة : وصل به هذا الاعجاب حد أن علق على بضعة أبيات لفظية « للنظام » ص ٣٣٤ بانها « رائعة » وعلل لهذه الروعة بان الشاعر ينتزع تلك الأبيات من أعماق بعيدة فى تصوره ، وانه بلغ فيها من الاغراب أبعد حد ممكن والصورة الشعرية تعتمد أساسا على الاغراب فى الخيال ! !

وفى ص ٣٣٨ يشير الى أن للنظام أبياتا رقيقة فى الغزل يذهب فيها مذهبه فى الاغراب منها :

ذكرتـــك والراح فى راحـــــتى
فشبت المــــدام بدمع غـــزير
فان ينفـــــد فـــرط الأسى
بكتـك الحشا بدموع الضــمير

فتصور ... أية رقة !!! هذا مع أن المؤلف نفسه قد أشار فى مقدمة هذا الفصل الى تعليل سديد لسطحية ما نسب الى المعتزلة من شـــعر مفسرا ذلك بان طبيعة مهمة المعتزلة وتكوينهم الثقافى لم تكن لتتيح لهم التفوق الفنى فى الشعر كما أتاحت لهم ذلك فى النثر ، فالجاحظ - مثلا - يتربع - فى نثره - على القمة ولكنه فى الشعر يهوى الى معان ســطحية لا تتكافأ مع عمق ثقافته وخصوبة فكره ويستشهد المؤلف على هذا بابيات « للجاحظ » ينظر فيها نظر الخبير وينقدها نقدا موضوعيا يطلعنا على ذلك الخواء الفنى الذى كان يعانيه الشعر المعتزلى .

●

هنا ونلتقى بالخاتمة التى يلخص فيها الكاتب بحثه منتهيا الى بضع نتائج عامة منها : ان مذهب الاعتزال تاثر فى أصوله بعناصر لاهوت مسيحية ويهـودية وأنهم كانوا أول دعاة فى الاسلام الى منهج النظر العقلى كما أنهم كانوا اول من وضع الأسس لكثير من العلوم العربية وفى مقدمتها البلاغة ، وانهم طوروا النثر تطويرا ضخما وأن شـــعرهم لم يرتفع - كثرة واجادة - الى مستوى نثرهم .

ومن خلال هذا التحليل يبدو أن المؤلف قد اختار لكتابه - من حيث الطريقة - المنهج التـاريخى فى الدراسة الأدبية والذى يقـوم على أسـاس من تتبـع النتاج الأدبى على المدار الزمنى ، وهو منهج كتب به كثيرون ولكنه لا يعدو أن يكون فصلا واحدا من علم من مناهج البحث الحـديث ، فهناك غيره : المنهج النفسى ويعتمد على دراســة الأدب من خلال نفسيات

رجاله ، وهنـاك المنهج الجنسى : ونعنى به دراسة الادب على اساس الجنس كما أن هناك النظرية الاقليمية فى دراسة الأدب ، ونظرية دراسة الفنون الادبية وعديد من مناهج البحث الحديثة فى الأدب ، ويستقطب مزاياها جميعها : منهج دراسة الادب كظاهرة ، اذ يستفيد هذا المنهج من دراســة البيئة والثقافة والجنس والفن الأدبى مجتمعة .

ورغم توفيق المؤلف فى المزاوجة بين دراسة أدب المعتزلة كتاريخ وكمدرسة ادبية : رغم هذا فقد ادت به حدود دراسته الى استعراض بعض المشاكل التى كانت تبدو بعيدة عن جوهر الدراسة بعض البعد ، ففى فصل كامل يتحدث المؤلف عن بيئة البلاد التى فتحها المسلمون وما كان يضطرب بها من ثقـافات ولا ينسى أن يعرض فيه أيضا لظاهرة الزندقة .. كل هذا ليقرر أن المعتزلة فى ثقافتهم كانوا نتاج تيارات فكرية مختلفة .

وملاحظة اخرى عبئها يقع على التحديد الذى رسمه المؤلف لدراسته ، ذلك أن أسلوب التتبع فرض عليه ايراد حشـد من الروايات أو الآراء فى بعض مراحـل البحث لكى يستصوب احداها أو أحدها دون أن يترتب على اختلافها تفاوت فى نتائج البحث ، ومن نماذج هذا تحقيقه لمبدأ تاريخ الشيعة ص ٣١ ، وتحقيقه لمفهوم المصطلح ذاته ص ٣٥ .

ورغم أننا فى الدرس الأدبى نتجه أساسا الى الخصائص الفنية للعمل الأدبى ولا نعنى بالموضوع الا فى حدود ما يكون سمة من سماته .. رغم هذا فقد دل تقسيم المؤلف لأدب المعتزلة على أساس اغراضه .. دل على أنه يضع الموضوع فى المقـام الاول ، فهو يدرس خطبهم على حدة ثم مواعظهم وجدلهم ، وفى الشعر يدرس الغزل ثم المدح ثم الفخر وهكذا ، مع أن مؤلفنا الفاضل أول من يعلم مقدار التغرير الذى يتعرض له الباحث حينما يعتمد فى درسه على مثل هذا التقسيم .

ونحن نعلم أن النقد العالمى يهدف الى جعل المقياس الأدبى من حيث ذاتيته واتفاق الكافة عليه كالمقياس العلمى أو يقرب منه الا أننا نؤمن ـ حتى يتحقق هذا ـ بنسبية ذلك المقياس ، فانا ـ مثلا ـ لا أعتقد بان أبا العتاهية فى زهدياته كان يرتكز على أسس علمية وفلسفية ص ٨٥ ، بل لا أعتقد أنه كان زاهدا على الاطلاق ـ بل أومن أنه كان يرزح تحت ثقل نفسى يفرض عليه ما يسمى فى علم النفس « بالعرض » أو الاستعراض الذى قد يكون فنيا كما يكون ماديا .

كذلك أعتقد أن المعتزلة لم يكونوا هم مؤسسى علم الجمال العربى أو البـلاغة العربيــة ص ٣٢٠ .. أعتقـد من قبل (الجاحظ) كان هناك أبو عبيدة ، فى « مجاز القرآن » وكان هناك ابن قتيبة ، فى « تاويل مشكل القرآن » . وغيرهما .

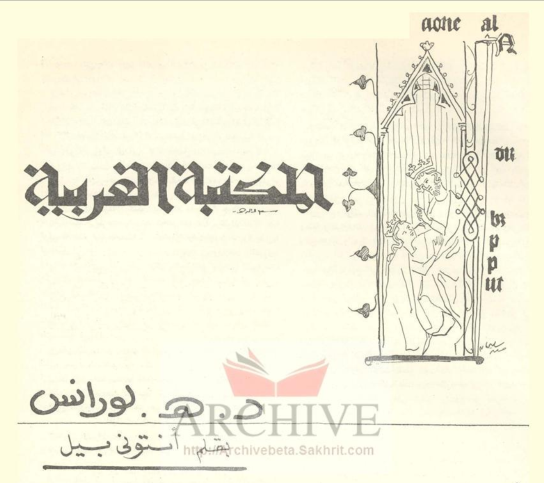
ويبدو أن روح العصر هى التى حدت بالمؤلف الى تحميل بعض المصطلحات فوق طاقتها ، فاصطلاحات كالشكل والمضمون وغيرهما من مستحدثات النقـد المعاصر لا ينبغى اطلاقها مثلا على ما كان يدعوه القدماء ، باللفظ والمعنى ص ١٩٧ ، ص ٣١٦ .

وأخيرا : لا يفوتنى أن أشير صراحة ـ وان كنت قد ألمحت الى ذلك فى غضون التحليل ـ الى توفيق المؤلف فى ارتياد عذرية هذه الناحية من تراثنا واستشعاره لحقبة من أكثر عصورنا الادبيــة تفتحـا وجيشانا وخصوبة كما لا أنسى المـامه الدقيق بمسارب الثقافات الأجنبية الى قيمنا ، وانا أعتبر الفصل الأول ـ الذى خصصه لهذا الهدف ـ أعتبره فى حد ذاته وثيقة فكرية تكشف عمق وامتلاء تراثنا القديم .

وان قارىء الكتاب ليخرج منه وقد حفرت فى باطنه صورة فنية رسمها المؤلف لشخصية من أجل شخصيات المعتزلة تاثيرا وتاثرا تلك هى شخصية النظام ـ اقرأ الفصل الأول من الباب الثانى ـ كما أن اشارة المؤلف الى ظاهرة الوصف الحسى وتغير مفهومه على يد المعتزلة .. اشارة كهذه فى منتهى اللماحية ، وان كانت عابرة .

تهنئة لبراعة المؤلف التى التقطت موضوعها بشفافية الأديب ودقة العالم ، وتحية الى الجهد أيا كان ماناه .. تحية .

فتوح احمد



د . هـ . لورانس

بقلم أنتونى بيل

كتب هنرى جيمس ، فى مقـال له عام ١٩١٤ ، يقول : ان أكثر الروائيين الذين يشار اليهم بالبنان من روائيى هذا الجيل هم : جيلبرت كانان وهو والبول وكومبتـون مايـــكنزى واخيرا ومؤخرا ايضا مؤلف « أبناء وعشاق »

قد تبدو لنا محاولة كاتب من الكتاب لتقييم كاتب آخر سخيفة فى بعض الاحيان وذلك فى ضوء تغير العصور ، خذ مثـلا على ذلك مقالة هنرى جيمس السالفة الذكر ٠

فهو لم يتعرض للروائى ا ٠ م ٠ فورستر وكانت قد صدرت له أعظم رواياته على الاطلاق وهى « ممر الى الهند »

والجدير بالذكر أن اختيار هنرى لـ د ٠ هـ ٠ لورانس كأحد الروائيين الذين يبشرون بالامل ، كان اختيارا ان دل على شىء فهو يدل على حصافته وبعد نظره ٠

لقد مرت سنوات تأرجحت فيها سمعة د ٠ هـ ٠ لورانس ونزلت الى الحضيض ، فكم من مرة تعرض فيها لهجوم شديد وكم من مرة تهدد اسمه النسيان ٠ وبالرغم من ذلك فاننا نقرأ أعمال د ٠ هـ ٠ لورانس ونتذكر أن هنرى جيمس لم يخطىء التقدير ٠

والكتاب الذى بين أيدينا الان هو حلقة ضمن سلسلة من المؤلفات تقوم بنشرها دار أوليفر وبويد للنشر ٠

وهى سلسلة تتناول مشاهير الكتاب الانجليز من نقـاد وروائيين وكتاب مسرح ، ويطلق على هـذه السلسلة اسم « كتاب ونقاد » ومؤلف الكتاب الذى نتعرض له هنـا هو (انتونى بيل) وهو ناقد معاصر ٠ كما أنه أشرف على طباعة مجلد « د ٠ هـ ٠ لورانس : مختارات من النقد الادبى » ويتعرض بيل لاعمال د ٠ هـ ٠ لورانس فى ايجاز ويقوم بعرض مختلف وجهات النظر ، وآراء النقاد فيه ، كما يتناول حياة الكاتب العظيم وأوجه الشبه بينه وبين أبطال رواياته ٠ والمعروف أن لورانس قد عكس شخصيته فى كثير من الاحيان على أبطاله حتى ليشق علينا مرارا أن نميز بين لورانس وأبطاله ٠ ويقـول بويد :

« لاتمثل روايات لورانس حياته الروحية فحسب ، بل انها تسجل لنا وبالتفصـيل البيئة الخارجيـة التى احاطت به

والحوادث التى مرت فى حياته • كثيرون من اصدقائه ومعارفه يظهرون فى رواياته بصورة او باخرى » •

ويقول فى مكان آخر :

« لا يكفى ان نقول ان لورانس كان رجلا عجيبا ، او صعبا او انه كان مجنونا فى بعض الاحيان ونبيا فى احيان اخرى ، أو انه كان نصيرا للحرية الاجتماعية والحرية الجنسية •• فلورانس كان فوق كل شىء كاتبا عظيما » •

الطاووس الأبيض

قليل منا من يدخل الى لورانس بقراءة أولى رواياته «الطاووس الابيض» اذ من يقرأ هذه الرواية يلاحظ أنها تنطوى على مكامن قوته فى الروايات التى كتبها بعد ذلك • والانطباع الذى ينطبع به المرء عند قراءة هذه الرواية هو ادراكه لشاب متوقد الذكاء ، قوى الملاحظة للطبيعة وعاشق لها فى وقت واحد ، ولا يمل لورانس فى هذه الرواية من وصف الاشجار ، والازهار والطيور وغيرها من عناصر الطبيعة • ولكن يلاحظ ان لورانس كثيرا ما ينزع الى الافتعال فى هذا الوصف مما يجعلنا نشعر فى بعض الاحيان أن الكاتب يسعى الى اكتساب اسلوب ادبى ، كما يلاحظ ايضا ان وصفه للطبيعة فى هذه الرواية هو وصف للغابات ، والتلال الموجودة فى منطقة ايست وود ، وهى المنطقة التى نشا فيها لورانس •

ويمكن القول بان رواية الطاووس الابيض هى محاولة لكاتب ناشىء يصود الحياةبوضوح ولكنه يفتقر الى الخبرة الفنية، لذلك نرى أن الرواية لاتسلكها رابطة عضوية تربطسائر اجزائها بل يتخللها فى كثير من الاحيان حوادث استطرادية خارجة عن موضوع الرواية •

عشاق وأبناء

لم يكن لورانس بكاتب يشهد له بالبراعة فى الابتكار من ناحية تكنيك الرواية ، ونراه غير متعاطف مع جيمس جويس أو بروست

وكان الاول قد خرج الى العالم بتجربة مثيرة فى روايته يوليسيز وتقع حوادث تلك الرواية فى اربع وعشرين ساعة ، يستخدم فيها جويس مايعرف فى الادب باسم « تيار الشعور » والمونولوج الداخلى • رأى لورانس فى تجربة جيمس موتا للرواية ولم يكلف نفسه عناء البحث عن وسيلة جديدة للتعبير بل قنع بشكل الرواية الذى ورثه عن ديكنز •

ولكن من ناحية المضمون نجد أن لورانس قد انشق انشقاقا كاملا عن الماضى ، لقد كانت الروايات الانجليزية التى كتبت حتى عام ١٩٠٠ تفتقد عمق التحليل ، فاين مثلا نجد مثل ذلك الوصف الرائع لحياة الطبقة العاملة والذى نجده عند د • ه • لورانس ، ذلك الوصف الذى لاتفسده الدعاية او الرومانسية واين مثلا ذلك الوصف الكامل للحياة الزوجية وللشبان والشابات وهم فى دور النضوج ؟

ان رواية د • ه • لورانس الثالثة « أبناء وعشاق » ترتاد لنا تلك الآفاق التىكانت لاتزال عذراء ، فهى قصة حياته المبكرة والرواية التى ثبتت أقدامه كابرز روائى فى أيامه • وتدور هذه الرواية حول حياة مستر ومسز مورل ، وهما يماثلان أبا لورانس وأمه • وقد تزوج مستر مورل بمسز مورل بعد لقاء فى حفلة رقص ، ولكن يتضح فيما بعد أن الزوجين على طرفى نقيض فمسز مورل طهرية ، وقد نالت حظا من التعليم فى أسرة متوسطة أخنى عليها الدهر • والزوج على نقيض ذلك تماما • اذ انه فظ ، غير مثقف ، ذو شعر فاحم متموج وهو يفيض حيوية وله شفتان حسيتان •

ويتضح لمسز مورل أنها لم تنعم بزواجها فالاختلاف بين الزوجين قد وضع بذور الفناء لسعادتهما • لقد حاولت عبثا ان تجعل من زوجها رجلا اخلاقيا أو أن تجعله يشعر بالمسئولية وتحاول ان تجد عزاء فى طفلها الاول وليام ، ولكن هذا الطفل يكبر ثم تختطفه يد المنون فتغدق كل حبها على ابنها الثالث بول مورل •

ويوضح المؤلف أن الجزء الاول من « أبناء وعشاق » يتضمن وصفا واقعيا رائعا لحياة الطبقة العاملة والعاب الصبا وأفراحه وأتراحه ، والقدرة تلك الطبقة على تصريف أمورها بقليل من النقود ، اما موضوع الجزء الثانى من الكتاب فهو الصراع الذى يدور داخل روح بول مورل التى تتنازعها أمه والفتاة التى يحبها « ميريام » • وبول يشعر بحب عميق نحو امه ويدرك ان حياته رهن بها • ولم يكن فى امكانه ان يعطى نفسه كلها لامراة ما وأمه على قيد الحياة وينفصل بول عن ميريام ليقع فى شراك حب عنيف مع امراة مكتملة الانوثة اسمها كلارا دوز ، وان كان هذا الحب لم يدم طويلا ، وسرعان ماتدرك كلارا كما أدركت ميريام من قبل أنه ليس باستطاعتها الاستحواذ على روح بول مورل • وفى الوقت نفسه تموت امه تاركة اياه فى وحدة قاسية ويأس قاتل ، فلم تعد هناك كلارا أو ميريام لتشد من ازره ، ولكن الرواية ترفض اليأس وتنتهى على اصرار وعزم لمواجهة مستقبل غامض •

ويقول بويد :

« لسوف يظل كتاب « ابناء وعشاق » اكثر مؤلفات لورانس تداولا •• ويظهر الكتاب فى روعته حينما يقترب من الحقيقة فى الصفحات الاولى من حياة أسرة مستر مورل والجزء الثانى حيث تسيطر علاقة بول بميريام •• اذ نرى فترة اليفاعة متصورة لنا تصويرا رائعا » •

ينتقل المؤلف بعد ذلك الى رواية قوس قزح وهى من اروع ماكتب فى آداب اللغة الانجليزية وهى تختلف عن كل ماسبقها من روايات ، كما تختلف روحا عن مؤلفات لورانس الاخيرة ، وهذه الرواية تتعمق الى اغوار بعيدة لشخصياته مرسومة بصورة لم نالفها من قبل •

فلورانس هنا لايتعرض لاشخاص بقدر مايتعرض للانسانية • واذا كانت رواية أبناء وعشاق تحكى لنا قصة فرد ينمو ويكبر فان رواية قوس قزح لايظهر فيها هذا التقسيم الواضح المعالم • بل تركز على موضوع نمو النساء والرجال بصفة دائمة ودخولهم حلقات جديدة من الحياة والتجربة فيما بين المهد واللحد •

وبعد ان يفرغ المؤلف من معالجته لرواية قوس قزح ينتقل الى رواية اخرى ، أو بالاحرى ملحق للرواية السابقة وهى رواية « نساء عاشقات » وتتميز هذه الرواية ببنائها المحكم ، وتتطور فيها الاحداث تطورا طبيعيا وهى فى هذا تختلف عن رواية قوس قزح التى تنساب فيها الاحداث كما تنساب الحياة نفسها بما يتضمنه ذلك من غموض وملل فى بعض الاحيان •

وفي بناء هذه الرواية المحكم رد مفحم على اتهامات بعض النقاد بان لورانس ظل مفتقدا الاحساس بالشكل •

ونلاحظ أن الفترة التى مرت بين كتابه « أبناء وعشاق » وبين كتابه « نساء عاشقات » قد شهدت تقدم قوة لورانس الروحية والفنية ، ولو شبهنا رواية « ابناء وعشاق » بمسرحية روميو وجوليت فان « نساء عاشقات » تكون بمثابة مسرحية « انتونى وكليوباترا » عند شكسبير

لورانس والنقاد

لقد ذهبت الآراء فى لورانس كل مذهب وعالجه كل ناقد من زاوية مختلفة ، ويلوح أن الناس لم تفهم لورانس ابان حياته وحتى بعد مرور وقت على وفاته ، ولعلنا ندهش اذا ما سمعنا الناقد المعاصر والذائع الصيت ف • ر • ليفيز يقول عام ١٩٢٣ :

« ••• ما من شخص ناقشت معه عبقرية لورانس ، الاواعترف معى بان هذه العبقرية صعبة •• »

وكان هذا الحكم هو حكم الطبقة المثقفة والمتعلمة على لورانس الذى تقرأ مؤلفاته الآن فى كل المدارس الانجليزية • ويتشابه الموقف هنا تماما مع الموقف الذى واجه الشـــاعر الانجليزى ورد سورث عندما خرج بنظريته الجديدة فى الشعر • يقول ورد سورث فى هذا الصدد :

« على كل كاتب عظيم واصيل ان يقـــوم بخلق الذوق الذى بواسطته يستطيع الناس أن ينعموا بقراءة مؤلفاته ••• »

لقد غير ليفيز رأيه فيما بعد واعترف له بمكانه فى الادب الانجليزى ولا تختلف الناقدة ديانا تريللنج عن ليفيز كثيرا فهى تقول :

« عندما اقرأ مؤلفات لورانس الان تكتنفنى الحيرة من الاثر الذى كان قد تركه فى نفسى ونفس اصدقائى عندما قرأناه لاول مرة •• »

ومن بين الكتاب الذين تعرضوا للورانس الروائى الانجليزى المعروف الدوس هكسلى وكان هكسلى صديقا حميما للورانس فى الفترة الاخيرة من حياته • لذلك فقد هكسلى تشويه معرفته الوثيقة بلورانس •• يقول هكسلى :

« كان لورانس يتميز بحساسية كبيرة لما كان ورد سورث يطلق عليه : صور من الكائنات المجهولة •

كان لورانس يدرك غموض هذا العالم ، وكان هذا الغموض دائما غموضا الهيا •• ولم يكن بوسع لورانس أن ينسى ، كما يفعل اكثرنا ، ذلك الوجود الغامض لذلك الشىء الآخر الذى يكمن وراء حدود ادراك عقل الانسان • »

وهكسلى يؤكد لنا ان لورانس لم يـؤمن بالبناء المحـــكم للرواية ، فقد كانت كتابته تصدر عن ذلك المصـــدر اللاعقلى الغامض لقوته ، وكان لايسمح للعقل الواعى بان يتدخل ويفرض على الحوادث نموذجا من الكمال •

ليس من الانصاف ان ناخذ بهذا الرأى ، ولو صدق هـذا النقد فانما يصدق على شعر لورانس ، ولكنه من المؤكد لايصدق على رواية مثل « نساء عاشقات » كما اسلفنا •

لقد أساء هكسلى ، دون ما يدرى ، الى لورانس بتركيزه على اهتمام لورانس بذلك الوجود الآخر الاسود » وخصوصا فى الثلاثينيات من هذا القرن حينما عصفت بالعالم قوى النازية والفاشية السوداء •• ومثل هذا النقد ماكتبه مســـتر جـون ليمان وكان يتحدث بلسان الكتاب الانجليز الناشئين • كتب ليمان يقول :

« ان لورانس يدع نفســـه ينزلق أكثر واكثر الى دور نبى صوفية الجنس المبلبلة ، وهى نزعة لايقرها العقل عن « اصالة العرق » التى لايبدو فى بعض الاحيان ان فى الامكان فصلها فصلا واضحا عن اللغو الذى تدعو اليه النظريات الفاشية الحديثة »

تلك هى الفتـرة التى انخسفت فيها سمعة لورانس وهى الفترة من (١٩٣٩-١٩٤٥) يؤكد ذلك أنه لم يكتب كتاب واحد عن لورانس طوال تلك الحقبة فى انجلترا •

ولكن سرعان ماتغير اتجاه النقد فى أواخر الاربعينيات فقد شب جيل جديد ، لايعرف الكثير عن فترة العشرينيات التى ظهر فيها لورانس كنبى للحرية الجنسية • وجد جيل الاربعينيات فى لورانس قوة فنية خلاقة باهرة ، والاختلاف بين الاتجاهين يمثل الاختـــلاف بين شخصيـــة د • ه • لورانس وشـخصية الفيلسوف برتراند رسل ، وكلاهما يشعر بالمرارة تجاه الآخر فرسل بالنسبة للورانس جاف لاحياة فيه كما أنه مقيد بافكاره اكثر من اللازم ، وكان رسل ينظر الى لورانس كممثل لنزعة لاعقلية •

ويعود المؤلف مرة اخرى للناقد ف • د • ليفيس الذى راجع نفسه ورجع يصحح ماكتبه عن لورانس ، ونرى ليفيس فى هذه المرة حريصا على تاكيد اتزان لورانس وكونه كاتبا سويا خارق الذكاء ، ويقول :

« ان هدفى هو ان أوضح طبيعةعظمة لورانس فاى كاتب عظيم لم ينل حقه من التقدير فهو قوة من قوى الحياة التى اهدرت •• ولكن نظر لورانس الثاقب واتزانه هو مانحتاج اليـــه بشدة •• »

ويختتم المؤلف هذه الدراسة الشيقة عن لورانس فيؤكد ان لورانس اراد لنا ان ناخذ الحياة ماخذ الجد وان نعيش حياتنا كاملة ، اذ ان الشخص الثرثار لم الحى او المثال ليس هو الانسان الحى •

فالانسان الحى هو ذلك الانسان الذى يعيش بكل حواسه وبكل مثله وبكل مايصبو اليه من آمال • وتربطه رابطة حيوية بجنسه وبالجنس الاخر ، كما تربطه نفس الرابطة بالطيـــور والحيوانات وكل العالم الطبيعى • وليس بين كتاب الانجليزية من وصف البيئة الطبيعية والاجتماعية متغلغلا فيها ، مكتنفا لاسرارها كما فعل لورانس وهو لايقتصر على تصوير تجاربنـــا الانسانية •• بل يسعى فى بعض الاحيان الى اجتياز حـــدود تجاربنا المدركة ليوحى لنا بوجود صور من الحياة غير معروفة لدينا •

ومن الانصاف أن نقول ان كتاب مستر انتونى بيل عن لورانس هو محاولة جادة لازالة الغبار الذى مازال يعلق بافكار بعض الناس بالنسبة للروائى العظيم ، اذ مازال بعض الناس فى الستينيات من هذا القرن ينظرون الى لورانس على انه كاتب اباحى يمجد الجنس • ولكن يلاحظ على كتاب مستر بيل أنه كثيرا مايتعرض لآراء النقاد الآخرين الذين كتبوا عن لورانس حتى ليخيل للمرء فى بعض الاحيان أن الكتاب مجرد مقتطفات من كتب أخرى •

عبد العليم ابراهيم الابيض

الكلمات

تأليف جان بول سارتر

((الانسان لايوجد بل يصنع نفسه))

تلك هى القاعدة التى ترتكز عليها الوجودية السارترية .. وقبل أن تتبلور هذه الفكرة الأولية ، وتصبح منهجا فلسفيا قائما بذاته ... فاننا يمكن أن نقول بعد قراءة ((الكلمات)) أن سارتر عاش هذه الفكرة فى طفولته وطبقها تطبيقا أمينا ..

يقول فى صفحاته الأولى ((لقد صنعت ذاتى لانى لم اكن ابنا لاحد)) فصناعة الذات اذن فكرة موجودة عنده منذ أول لحظات ادراكه .

فتح الطفل عينيه ، فوجد نفسه وحيدا .. لا أب له ولا ام ولا اسرة ينتمى اليها ، فابوه مات وهو فى شهره الثالث .. وأمه صغيرة ممسوحة الشخصية ، هى صديقته ، وحبيبته ، وزميلته ... ولكنها لم تشعره أبدا بسلطان أمومتها ، أما الأسرة فهى لا تتعدى جدين عجوزين يؤويانه هو وأمه ، ويشعرانهما دائما .. بأنهما ضيفان ، وبهذا الوضع وجد نفسه بلا قيود طبيعية ولا جذور عنصرية .

•

واقتحمت فكرة صنع نفسه عقل الطفل منذ أن وعى فهو لم يجد حقيقته بل صنعها أو اختلقها ، ومن هنا جاءت طفولتـــه سلسلة من الاختراعات لأدوار وهمية يقوم بها ليعطى لنفســـه مظهرا ..

لم يكن جان بول أو ((بولو)) كما كانوا يطلقون عليه ، الا طفلا مزيفا ((لقد لبست لباس الطفولة لكى أوهمهم بأن عنـدهم ابنا)) ..

وهكذا .. ولكى يقنع ذاته بأهمية وجوده رأى ((بولو)) أن يلعب دور الابن المطيع ، اللطيف .. الذى يعرف متى يجب عليه أن يضحك ، ومتى يجب عليه أن يعبس ، وأى الكلمات يقول .. وأيها لايقول .. وأى الحركات يؤدى .. وأيها يتجنب ، غرضه من كل هذا العناء هو ارضاء من يحوطون به .. ورضاهم عنه هو سبب حياته ، يراه فى نظرتهم .. ونظرتهم تقيده .. حتى وهم غائبون ((كانوا يتركون وراءهم نظرتهم)) .. وقيدهم هــذا .. حيوى .. فهو قانون حياته الوحيد فيه عاش وبه احتمل حياته .. وهو الطفل الذى ولد بدون أب يفرض عليه قوانين أبوته المطلقة ، وقيدهم لافكاك منه .. يتطلب منه دائما أن يستحوذ على اعجابهم ، ولهذا فهو دائما فى حالة تشخيص ((حتى فى وحدتى ... كنت فى حالة تمثيل)) ..

مادام ليست هناك طبيعة ممنوحة له منذ ولادته . فلقــد اختار هو نفسه طبيعته ، كدور عليه أن يقوم بتاديته ونجــده يعترف ببساطة ((كنت مخادعا)) ..

زيادة على ذلك انه كان محوطا باهتمام غير عادى .. لابحب طبيعى ، بل بمظاهرة براقة وحادة .. ((جدى كان لايحبنى .. بل يعبدنى)) فلم يكن اذن جان بول هو سعادة أفراد اســـرته الثلاثة . بل كان أداة سعادتهم ، وسيلة سعادتهم ، كان تنفيــذا وتطبيقا حيا لهم .. فلم يروا فيه أبدا طفلا عاديا ، عليه أن يمرح ويسعد ببساطة.. بل دائما محوطا باحتفالات ، وصيحات اعجاب .. واكتشافات متتالية لعبقريته ونبوغه ، وفى تلك الجنة الوهمية كان ((بولو)) لا يجد سعادته الحقة الا فى تخيل فقر مدقع ،حتى يصبح هو الحاكم والمحكوم .. السائل والمسئول .. والمتصــرف الأول والأخير فى مصيره .. ذلك المصير الذى خطــوه له ... فسرقوه منه .. وكان يسترجعه هو باغراق نفسه فى خيـــالات تضعه دائما فى مواقف عصيبة صعبة .. تجبره على اختيـــار منفذ لها) ..

وهكذا عاش ((جان بول)) حريته منذ ولادته .. عاشهـــا ((هروبا)) من واقع منظم ومتكامل وواضح أكثر من اللازم وهو دائما فى حالة ادراك .. وهذا هو التزييف الأعظم .. الـــذى اغتصب كل لحظات حقيقته ((كنت العطاء .. وكنت العاطى)) .

وكادت حياته أن تصبح تزويرا أبديا .. وتشويها لارجعة فيه ، غير أنه فى سن السابعة اهتدى الى طريق جديد أنقذه .. الا وهو ((الـكتابة)) التى أطلقهـــا عنوانا على القسم الثانى من كتابه .

وهو ينهى الجزء الأول ((القراءة)) بهذه الكلمات ((ووجدت الخلاص فى خداع جديد غير حيانى)) . وهذا الخلاص ما هو الا الكلمة المسطورة .

ويبدأ الجزء الثانى هكذا ((كان نفس الخداع ولكنى كنت أعتبر أن الكلمات هى خلاصة الأشياء . وبهذا أفلت من التمثيلية .. لم اعد ألعب دورا .. فقد وجد الكاذب تنفيذا لأكاذيبه)) .

وولدته الكتابة مرة ثانية .. واعطته أول ما أعطته موقفـا خداعيا أمام نفسه .. هو ذاته السبب الأساسى لامساكه القـلم وتسطيره الكلمات على الورق .. ولعب ((بولو)) لعبة الأديب.. وأصبح جان بول .. هو سارتر .. والاثنان أساسهما واحد :

خداع لخلق حقيقة لم توجد منذ البدء .. وعلى هذا الخداع الأساسى فى رسالة سارتر الادبية .. تراكمت خدع ثانوية .

أخذ سارتر .. الطفل الاديب .. أول ما أخذ .... دور الرسول المنقذ للبشرية ومن فوق السلالم المتحركة لمكتبة جده والتى كان يستعين بها على قصر قامته .. كان جان بول ينظر الى البشرية نظرة مليئة بعطف مشوه .. أساسه الاحتقار ، لأنه يتطلب وجود أناس فى حالة ضعف أو خطر داهم أو احتياج لتدخله ، مثله فى ذلك مثال آباء الكنيسة التى أنكرها ، والتى استمرت تعيش داخله « كنت كاثوليكيا .. وفى نفس الوقت بروتستانتيا » ..

ولكن البشرية خيبت ظنه .. ووجدها تحيا سعيدة بدونه .. وهنا اخترع لنفسه اختراعا جديدا .. وهو دور الرسول الذى نزلت عليه النبوءة ، رغم أنفه فهو لم يرغب فيها ... بل نزلت عليه كاللعنة .. تأمره بنشر الدعوة بين الناس .

وبهذا استطاع أن يقنع نفسه ، بحتمية رسالته وأهمية وجوده ، هو الطفل المنبوذ من مجتمع بقية الاطفال الاصحاء المنطلقين .. العاديين ، ولكى يستمر الدور فى تماسكه .. كان لزاما أن يستمر مغمورا حتى نهاية حياته .. ليكتشفه بعد ذلك أحد الباحثين ، فينال الخلود ... لهذا فهو يربط بين فكرة الخلود وفكرة الموت .

لكن .. لم تأت الرياح بما تشتهى السفن ، فاسمه قد ذاع صيته ... وفى حياته عرف سارتر الشهرة ، ولهذا فهو يعتبر نفسه الآن ، وهو الحى فى الخمسين من عمره .. يحيا موته .

فسارتر لم يزل الطفل الذى اخترع طريقه واختار رسالته من العدم ، وكون شخصيته من لاشىء .. ولذلك فهو دائما فى حالة اعداد .. ولهذا أيضا فهو دائما يحكم على أعماله بأنها أعظم من سابقاتها .. وأقل من لاحقاتها « اعتقد أننى أفعل أحسن اليوم .. وأحسن جدا فى الغد » وتحول خداعه الى منجاة ... منجاة لذلك الملحد الذى لاعون له فى اله يرحم ويغفر .

فحياته بلاهدف لأنه عاش فعلا مجده ، ولأنه لم يعد يؤمن برسالته كانقاذ للبشرية .. ولأنه لا طبيعة له تنقذه من أى خطر ... وبهذا فحياته مستحيلة .. لولا الكتابة ، فان مجرد وصفه لهذه الاستحالة .. تجعل الانسان الذى بداخله ممكنا .. وهذه الامكانية ـ امكانية حياته ـ هى كل سعادته الآن « لقد خاطوا لى قوانين تحت جلدى .. ويؤلمنى الجرح اذا مافات يوم لم أكتب فيه » ..

واذا كان سارتر قد تخلص من كثير من خدع طفولته كما أوضحنا فيما سبق .. فانه لم يزل ذلك المخادع فهو يقول « أن خداعى .. ذلك البناء القديم المتهاوى .. هو أيضا طبيعى .. فكل ملامح الطفل . بقيت عند الرجل فى عقده السادس » .

وماذا بقى «للفارس القديم» الذى لم يعد بعد يؤمن برسالته .. ولم يعد يؤمن بموته وخلوده منذ أن حاز الأخير ؟ ... بقى « الانسان .. مكونا من كل انسان .. ومساويا لكل انسان .. ويساويه أى منهم » ..

وهكذا .. بتواضع يرفضه هو .. لأنه يرجعه الى عدم اهتمام بالحياة .. بل بما بعدها ، نجده ينهى صادقا .. عنيفا فى صدقه آخر كتبه ، الذى يعتبر أحسنها ، تماما كما أراد هو .

واختياره « الكلمات » عنوانا لقصة حياته ، يؤكد لنا نظرتنا له كمخادع كبير .. عاش خداعه أولا ثم عاش به ثانيا ، واتخذه موقفا واتجاها أمام نفسه لكى يخرجها ويضعها على الورق ... فالكلمات وهى من صنع انسان ... هى حياته .. فحياته اذن من صنع الانسان الذى بداخله .. وهكذا يقفل القوس وتنضم طرف الحلقة .. ونجد فى آخر الطريق .. بدايته ، « فالوجود يسبق الماهية » وتحقيق الماهية يثبت الوجود وهذا لا يتأتى الا باختراع كل لطريق تحقيق ماهيته « واختراع كل لطريقه » هو نقطة ارتكاز فلسفة سارتر الوجودية التى نجدها .. وسنجدها فى كل أعماله الأدبية .

نبيلة حلمى



المجلات الغربية

عرض الدكتورة فاطمة موسى

مجلة علم الجمال والنقد الفنى : Journal of Aesthetics & Art Criticism

(فصلية تصدر عن الجمعية الأمريكية لعلم الجمال)

صدر العدد الأخير من هذه الفصلية (خـريف ١٩٦٤) يحمل اسم توماس منرو Munro تكريما له بمناسبة اعتزاله رئاسة تحرير المجلة فى العام الماضى ، بعد أن شغل هذا المنصب منذ تأسيسها سنة ١٩٤٥ ، وقد ذهب المشرفون علي تحرير المجلة من بعده فى تكريمه مذهبا أكاديميا طيبا اذ نشرت المجلة ببليوجرافيا كاملة لبحوثه المنشورة فى مختلف الدوريات فى أوروبا وأمريكا منذ سنة ١٩٢٢ حتى يومنا هذا ، ولا يخفى على القارىء أن نشر مثل هذا الببليوجرافيا فى حياة الكاتب توفر على الباحثين من بعده كثيرا من الجهد وتحفظ أعماله من الضياع خاصة اذا اشتملت بحوثه على زهاء مائة وعشرين مقالا منشورا بالانجليـزية أحيانا والفرنسـية أو الالمانية أحيانا أخرى فى مجالات الفلسفة والتربية والفنون فى أوروبا وأمريكا والهند اذ عمل فى وقت من الأوقات مستشـارا لليونسكو وللجنة فولبرايت للفنون

ان هذه السنة الجـديدة فى تكريم المؤلف بحصر أعماله المنشورة فى كل مكان لأجدى على العلم وعلى ذكرى الكرم نفسه من صحائف المدح والتقريظ تساق اليه بلا حساب .

وفى العدد مقال عن « مكان توماس منرو فى علم الجمـال الأمريكى » يفيدنا كثيرا فى التعريف بمدارس عـلم الجمال المعاصرة وتياراته الغالبة فى أمريكا ، ويذهب الكاتب الى أن دراسة علم الجمال لم تبلغ النضوج فى أمريكا الا فى السـنوات الثلاثين الأخيرة ، ويميز فيه بين تيارات ثلاثة : التيار التحليلي والتيار السيمانتى (نسبة الي السمانتيك اى علم المعانى) والتيار الطبيعى الذى يمثل تراث الفلسـفة فى أمريكا — أما المدرستان التحليلية والسيمانتية فتعكسان فلسفة الوضعية الجديدة فى أوروبا .

ويمثل توماس منرو مركز الصدارة فى الاستطيقا الطبيعية أو التقليدية فى أمريكا اليوم فقد خلق من مجلة علم الجمـال والنقد الفنى منبرا للدراسات والمناقشـات المنظمة ، وهى ضرورة أساسية لأى نمو منظم فى اتجاه علمى ، كما أنه مسئول الى حد كبير عما وصلت اليه جمعية علم الجمال الأمريكية من مكانة عالية فى هذا الميدان وقد ذكر منـرو يوما أن مركز الدراسات الجمالية قد انتقل من المانيا الى أمريكا ، ولكنه لم يذكر مساهمته الفعـالة فى تحويل مركز الثقل فى دراسة عـلم الجمال الى القارة الجديدة .

درس منرو على جون ديوى بجامعة كولومبيـا ، ونشر فى مجلتها الفلسفية أولى مقالاته المنشـورة سنة ١٩١٨ وقد رشحه أستاذه ديوى ليشغل منصبا فى متحف بارنز فى فيلادلفيا وكان منرو وقتها مهتما بدراسة الفن البدائى فساعده بارنز على نشر كتاب عن الفن الزنجى ، نشر فى باريس بالفرنسية والانجليزية ، وقد تأثر منرو بفلسفة أستاذه جون ديوى تأثرا عميقا ، الا أن هذا التأثر لا يبدو واضحا فى نظرياته الجمالية بقدر ما يتضح فى كتاباته عامة ، ويتميز منرو بأنه دخل الى علم الجمال عن طريق الفنون التشكيلية ، فهو يشـغل منصب أستاذ الفنون بجامعة وسترن ريزيرف Western Reserve وهو الأمين التربوى لمتحف « كليفلاند » للفنون ٠٠ ويمتاز بمعرفة واسعة متعمقة فى الفنون البصرية ٠٠ وقـد كانت كتاباته الأولى تدور فى ميدانها ، أما غيره من فلاسفة الاستطيقا فى أمريكا فهم اما فلاسفة أو متفلسفون نظريون واما أساتذة أدب أو منطق أو لغويات ، وتمتاز مناقشات منرو فى الفن بالواقعية والمعقولية Common-Sense حتى يمكن أن يسمى فيلسوف المنطق العادى فى علم الجمـال ، فهدفه الأخير هـو اثبات حقائق معينة ، ويرجع هذا الى موقفه المنهجى فهو يصر على أن الاستطيقا علم فى مراحله الأولى ، فعلم الجمال عنده علم تجربى أو اختبارى ، وهو الى جانب ذلك نظام فلسـفي بكل ما يتضمنه من مفاهيم ، كما يهتم اهتماما كبيـرا بعلم النفس وقـد دافع عن الاستطيقا السيكلوجية علي صفحات مجلة علم الجمـال فهو لا يستبعد أى وجهة مثمرة يمكن أن تدرس منها الفنون ، الا أنه يعارض بشدة أى انقسام بين علم الفنون وفلسفة الفنون كذلك الذى حدث فى المانيا وقد لخص منرو موضوع علم الجمال فيما يلى :

عندما يصبح النقد الفنى عاما وأساسيا بدرجـة كافية ، بحيث يشمل مدى واسعا من الفنون ويفحص مقاييس القيمة يصير حينئذ استطيقا . وعنـدما يصبح التـاريخ الفنى عاما وأسـاسيا بدرجة تكشف عن الفترات الحضارية الرئيسـية والأساليب والتيارات والعلاقات السببية فانه يدخل فى ميدان علم الجمال ، وعندما يكشف علم النفس عن العوامل المتكررة فى الشخصية والسلوك الاجتماعى التى تؤثر فى ابداع الفنون

وتذوقها ، فانه يختلط بعلم الجمال وعندما يبحث علم المعاني الألفاظ الجمالية ومدلولها فهو يدخل في علم الجمال ، فليس لهذا العلم موضوع خاص به منفصل عن هذه الدراسات .

والمفاهيم الأساسية التي تشغل ذهن منرو في نظريته الجمالية ثلاثة : التصنيف والمورفولوجيا والنمو ، وهي تدلنا على أن النموذج الذي وضعه نصب عينيه نموذج بيولوجي وهو يوضح ذلك في قوله :

ان العمل الفني يشبه من بعض الوجوه النبات أو الحيوان فهو تنظيم بسيط أو مركب لأجزاء متباينة ، وقد يكون كبيرا أو صغيرا ، ساكنا أو متحركا متغيرا في عملية زمنية معينة أو دورة الخ ..

ويلح منرو في كتاباته على ضرورة الوصول ببحوث الاستطيقا الي مستوى العلم ، وعلى ضرورة التفكير الواضح ، وهو مثال للمفكر الأمريكي الصرف .

ومبحث المورفولوجيا في الفنون أساسي في كل أعمال منرو ويعني به تحليل الشكل والأسلوب وقد شرحه في كتابيه الفنون وتشابكها ونحو علم في الدراسات الجمالية .

وقد ابتكر الأديب الألماني جوته في دراسته للعلم الطبيعي مفهوم المورفولوجيا ، وهو مفهوم يتعلق أصلا بحياة النبات والحيوان الا أن جوته قد أشار الى امكانية استخدام اللفظ في الظواهر الانسانية ، ويعرف منرو المورفولوجيا الجمالية فيما يلي :

« ان محاولة تحليل ووصف وتصنيف الأعمال الفنية يمكن أن تسمى بالمورفولوجيا الجمالية وتدرج تحت فرع من فروع علم الجمال ، وهي لا تهتم اهتماما مباشرا بطبيعة الجمال أو تقييم العمل الفني أو سيكلوجية الابداع أو التذوق .. وقد عرف البيولوجيون المورفولوجيا في علم البيولوجي بأنها دراسة البناء في النبات والحيوان وأنها علم الطرز البنائية المصنوعة ، ويمكن أن نطبق هذا التعريف في ميدان الفنون حيث تتكرر طرز معينة يمكن تمييزها وتصنيفها .. كما يتضمن هذا المفهوم العلاقة الوظيفية الفعالة بين الجزء والجزء وعلاقة الجزء بالكل واستخدام الشكل كله كمنبه للادراك والفهم »

ويذهب الكاتب الى أنه يمكن تلخيص موقف منرو في علم الجمال بأنه نوع من النسبية المعتدلة في الوقت الذي يكرس نفسه لدراسة الصفات الموضوعية الثابتة للعمل الفني .

وفي نفس العدد مقال قيم بقلم الفيلسوف الفرنسي اتين سوريو Etienne Sourian بعنوان « الفنان ... وهل يمكن الاستعاضة عنه ؟ » يثير فيه قضية الفن في مجتمع الآلة الحديث ، ويمكن أن يعتبر هذا البحث أيضا ملائما لمناسبة تكريم توماس منرو لأنه يضع على رأس قائمة البحوث التي أثارت هذه المشكلة في ذهنه زمنا كتابا لمنرو صدر في نيويورك ، سنة ١٩٤٩ ، بعنوان « الفنون وعلاقاتها المتبادلة » The Arts & Their interrelations

ويذهب سوريو الى أن أواخر الأربعينات شهدت بداية سلسلة من البحوث الحديثة في العلاقات بين الفنون فنشر بول كوديل « العين تسمع » سنة ١٩٤٦ وظهر كتاب مالرو عن سيكلوجية الفنون الا أن كتاب منرو قد لفت نظر الكاتب في ذلك الوقت لامتيازه بخاصية جديدة ، فهو يبحث الفنون لا على أساس ما يجب أن يكون حسب أوصاف معينة للجمال في ذهن المؤلف ، بل يبحثها على أساس ما هو قائم في تطبيقها اليومي الحي ، وهو يهتم لا بماضيها بل بنشاطها المعاصر ، ويتطلع الى المستقبل ليستشف الظواهر الجديدة ويكشف فنون المستقبل في مولدها ، وقد وصل الى بعض التنبؤات المضبوطة عن تطورات قريبة منتظرة في تكنيك الفنان ونشاطه المحسوس .

ويذهب سوريو الى أن قراءة كتاب منرو بعد مرور خمس عشرة سنة على صدوره تثبت أن تنبؤات الكاتب قد صدقت عموما فيما عدا نقطة واحدة لم يكن في مقدوره ولا في مقدور غيره أن يتنبأ بها في ذلك الوقت ، فقد لاحظ منرو في كتابه ازدياد التصنيع واختفاء الذاتية تدريجا في الفنون عموما حتى في مرحلة الانتاج ، وخرج من ذلك الى أنه لا مخرج لفن من الفنون من عمليات التصنيع والجماعية collectivizing السائدة في عصرنا ، الا أن بعض الفنون كالشعر مثلا سيطول صمودها عن فنون أخرى كالمعمار كما استشف امكانية ظهور رد فعل قوى لاحياء الفن المنفرد حتى في أكثر الفنون تصنيعا

ولم يكن منرو أو غيره ليتنبأ منذ خمس عشرة سنة بأننا سنواجه اليوم امكانية الاستغناء التام عن الفنان لا في عزلته بل في فرديته وقدراته الشخصية والبدنية في الخلق ، فلم يكن يخطر في بال أحد فيما عدا كتاب القصص أو الخرافات العلمية أنه سيأتي اليوم الذي نستطيع فيه الاستعاضة أولا عن الفنان المنفذ بالفنان الخالق ، وثانيا عن الفنان الخالق بالعالم ، وثالثا عن العالم بالآلة .

وهذه احدى معطيات الموقف الجمالي في يومنا هذا !

ويمضي الكاتب بما يمتاز به ذهن المفكر الفرنسي من وضوح وترتيب ليشرح كيف يمكن للمجتمع الحديث من خلال هذه المراحل الثلاث أن يصل الى الاستغناء عن الفنان بمعنى الفرد الخالق .

فالمرحلة الأولى تأتي بالاستغناء عن الفنان المنفذ أو اخفائه تماما عن عين المتلقي ويعني بالفنان المنفذ الموسيقار والمغني والممثل والراقصة أي أولئك الذين يتولون تقديم أعمال غيرهم الى الجمهور ويجعلون من أجسامهم وأرواحهم وسيلة للتواصل الحي بين العمل الفني وجمهوره ، وقد عرف البشر منذ القدم ذلك التقسيم بين الفنان الخالق والفنان المؤدي في ميدان المسرح والموسيقى ، وكان الناس وما زالوا يظهرون الاعجاب والحماس لفنان الأداء الذي يرونه أمامهم بلحمه ودمه لا للمؤلف القابع في بيته أو وراء الكواليس ، أما اليوم فقد أضحى الأداء أمامنا مقصورا في أغلب الأحيان على صورة مرئية مسموعة على شاشة السينما والتليفزيون أو مسموعة فقط في الراديو أو الجراموفون . وهذه الصورة وهذا الصوت قد دخلت عليهما عوامل كثيرة من التحسين والتغيير وغير ذلك من مقتضيات التقدم التكنيكي ، ونتيجة لذلك بعد الفنان الحقيقي بلحمه ودمه عن الصورة كما تصل الى بصر المتلقي وسمعه ، بل أضحى من الممكن بنمو فن الرسوم المتحركة أن نتخيل في المستقبل صورة للفنان المؤدي لا أصل لها في الواقع ، كما

أمكن فى ميدان الموسيقى خلق أصوات أو بالأحرى تصنيعها بحيث تشبه أصوات الآلات الموسيقية بل الصوت الآدمى نفسه وتفوقها فى الجمع بين الدرجات العالية والقرارات المنخفضة بدرجة لا تتوفر للانسان ، كما عرضت فى كثير من البلاد عرائس آلية تتقن الرقص بدرجات قد تجعلها خليفة الانسان فى هذا الميدان .

أما المرحلة الثانية وهى احلال العالم محل الفنان فى عملية الابداع فليست بعيدة الاحتمال ، فقد كانت المعرفة العلمية دائما من ضرورات العمل الفنى ، ففنان السيراميك والمينا يلزمه بعض العلم بالكيمياء وكل من الرسام والمهندس المعمارى لا يستغنى عن النسب الهندسية كما لا يستغنى الموسيقار عن علم الأصوات وقد أصبح الفنان اليوم بحاجة الى فريق من العمال المهرة ينفذون تصميماته ولم يعد ذلك الذى يعمل بيديه بعيدا عن الناس ، فهو اليوم أشبه بالمهندس المخترع على رأس فريق من العمال ، ومن الملفت للنظر أن حاستنا الجمالية تهتز اليوم لمنظر كوبرى أو عربة أو طائرة بدرجة لا تثيرها تماثيل بعض النحاتين العاصرين ، وقد نرى فى هذه القناطر أو تلك الطائرة انعكاسا لمجتمعنا المعاصر يذكرنا بتماثيل فيدياس فى زمانها

وليس عنصر الجمال فى الطائرة أو السيارة من باب الفن التطبيقى ، أى أنه قيمة أضيفت اليها لتزيينها ولكنه يدخل فى باب الفن المتضمن implied art ، ويكمن فى عمل المهندس المخترع أصلا ، وهكذا يحل المهندس فى القرن العشرين محل الفنان الذى كان يخلق الجمال والزينة فى عالم الانسان ومسكنه ، وأضحى من المحتمل أن يأتى اليوم الذى يجد فيه الفنان بالمعنى القديم (منذ عصر النهضة حتى يومنا هذا) نفسه بمعزل عن الحياة ، قد لاذ بنشاط لا يمت الى الحاضر بصلة وقد يحقق آمله يوما بتعليق لوحاته على جدار غار أو باستشارته فى لون بناء تلزمه ألوان متغيرة أو فى انحناءة ركن من أركان سقف !

أما المرحلة الثالثة فيبدو أننا قد أصبحنا قاب قوسين أو أدنى من اليوم الذى تحل فيه الآلة محل الفنان المبدع ، أيضا لا فنان الأداء وحده ، وسيذكر يوم ٩ أغسطس ١٩٥٦ فى تاريخ الفنون لأنه اليوم الذى قدم فيه للجمهور فى أربانا بولاية الينويز أول رباعية (كوارتيت) من تأليف العقل الالكترونى « الياك » فهل يأتى اليوم الذى تضع فيه الآلة سيمفونيات ولوحات وقصائد بدون الهام انسانى ؟ وليست رباعية « الياك » هذه بحالة فردية لا قيمة لها ، فقد بحثت الانسانية امكانية التأليف الموسيقى على أساس حساب الاحتمالات منذ أيام موتزارت ، ويورد الكاتب أسماء كثير من الباحثين الذين يعملون فى هذا الميدان الى جانب هيلر وأيزاكسون الباحثين اللذين صمما المادة للعقل الالكترونى « الياك » .

وفى ميدان الفنون البصرية أو الضوئية أدت دراسة منشأ الأشكال فى الفنون التجريدية ودراسة الألوان المعكوسة على شاشة مع دراسة الاحتمالات الى تحقيق « الموزيسكوب » مما جعل خلق أشكال بصرية بوسائل ميكانيكية حديثة من معطيات واقعنا اليوم ، وليس بجديد على القراء ما نسمع عن الترجمة الآلية وعن الآلة الالكترونية التى نأمل أن تنظم شعرا جيدا فى يوم من الأيام (لأنها تقتصر على النظم المضبوطة فقط بدون الوصول الى معان أو صور جديدة)

ويمضى الكاتب بناء على ما سبق فيتخيل كيف يمكن فى سنة ٢٠٠٠ أن يكلف مجلس المدينة القسم الهندسى المشرف على الآلات الالكترونية الحاسبة بتصميم افرسك ضخم يزين قاعة الاحتفالات بالجامعة أو أى بناء ضخم من أبنية المدينة سواء كان مصرفا أو متجرا مثلا ، وهى صورة طريفة وان بدت اليوم غريبة على ذهن القارىء الذى لم يعتد التفكير فى الآلات الحاسبة الا فى حدود آلات طرح وجمع الأرقام فى مكاتب الحسابات .

ويخلص الكاتب من كل هذا الى السؤال المهم : ما مصير الفنان فى القرن الحادى والعشرين ، هل يؤدى هذا التقدم التكنيكى الى الغاء دور الفنان اذ تحل الآلة محله ؟

وللاجابة على هذا السؤال يبدأ بتعريف العبقرية والتفريق بينها وبين الملكة والاتقان وينتهى بأن الآلة تستطيع أن تحل محل الانسان فى خلق كل ما يعتمد على الملكة وعلى الاتقان ، أما ما يصدر عن العبقرية فهذا لا يدخل فى قدرات الآلة لأن الآلة تعمل على أساس حساب الاحتمالات أو الامكانيات وهى فى هذا قادرة على التفوق على عقل الانسان ، أما العمل العبقرى فيجمع المتناقضات أى أنه يصل الى المستحيل وهو ما لا يدخل فى مقدور الآلة . ومن هذا نخلص الى أن فى المستقبل مكانا للفنان بشرط واحد هو العبقرية لا مجرد الاتقان .

●

دراسات القصة الحديثة :

Modern Fiction Studies MFS

تصدر هذه المجلة فصلية عن جامعة « بوردو » Purdue بالولايات المتحدة وتختص بدراسة القصص الحديث فى أوروبا وأمريكا وقد حدد « الحديث » تقريبيا على أساس أنه ما صدر منذ ١٨٨٠ حتى يومنا هذا .

فى العدد الأخير الذى وصل الى أيدينا (العدد الرابع من المجلد التاسع) بحث قيم عن الفن فى رواية دستويفسكى الشهيرة : الجريمة والعقاب وكاتبة البحث تشغل منصب أستاذ مساعد للأدب الروسى فى جامعة مينوسوتا وتتخذ من معرفتها بالأدب الغربى أدوات لتحليل روائع الأدب الروسى

وتذهب الكاتبة الى أن الجريمة والعقاب (١٨٦٦) وهى أولى قصص دستويفسكى الرئيسية هى أيضا أروعها فنيا ، وقد كتبها المؤلف فى ظروف عصيبة من المرض ومن ضغط النشر على حلقات ، يتهدده السجن لغرقه فى الديون ، الا أن الرواية تكشف عن بناء محكم متقن التنفيذ لم يتح لدستويفسكى أن يبدع له مثيلا فى السنوات الخمس عشرة التالية ، وترجع وحدة هذا البناء وانتظامه الى المقارنة و القياس مع الفارق فى الشخصيات والحدث والدافع والحادثة والمنظر . والقارىء اذ يرقب أوجه المقارنة والتشابه هذه فى علاقتها بالموضوعات والأفكار المنتشرة فى الرواية يفىء بعضها بعضا ، يزداد فهمه لها ومتعته بها بما لا يتوفر للقارىء العادى .

وراسكولنيكوف هو مركز الرواية كما أنه « العقل المركزى » فيها .. فالأحداث تروى من وجهة نظره أو تدور فى حضوره

فى معظم الرواية (فيما عدا خمسة فصول) وتستخدم الكاتبة نظرية هنرى جيمس عن الشخصيات العاكسة reflectors ، وهى الشخصيات القرينة أو الشبيهة التى تضىء الحدث بما تعكسه عليه من أشعة جانبية ، هذا مع تسليمها بأن رأى هنرى جيمس فى دستويفسكى لا يتفق وثاقب نظرته فى فن الرواية عموما (قال هنرى جيمس ان فن دستويفسكى « كالفالوذج السائح » أى أنه غير متماسك) وكثير من شخصيات الجريمة والعقاب تقوم بدور العاكس لشخصية راسكولنيكوف ودوره بالنسبة للحدث

وتشرح الكاتبة المعني الاشتقاقى لاسم البطل مدللة بذلك على مقصد الكاتب من هذه التسمية فهى تقول ان فعل راسكولوت فى الروسية يعني يشق أو يقسم الى اثنين ، والاسم « راسكول » يعنى « انقسام » أو تمزق ، وصيفة راسكولنيك تعنى « انقسامى » أو خارجا أو عاصيا .

وفى حالة البطل تدل لفظة راسكولنيك على انقسامه الداخلى وتمزقه بين نفسين : نفس الطفل الأصلية المسيحية والنفس الفاصبة ، نفس الملحد العنيد والعقلانى ، وهو الى جانب ذلك خارج أو عاص ذو تعاليم ، لأنه بتمرده قد ادعى لنفسه الحق فى التحلل من القانون الأخلاقى ، وهو يتعصب فى الدفاع عن نظريته ، اى الكلمة الجديدة ، وهى تحد صارخ للارادة الالهية أو « اللوجوس » Logos . ويظهر المضمون الشيطاني فى الكلمة الجديدة اذا نظرنا اليها من خلال انجيل يوحنا « فى البدء كان الكلمة .. الخ » ولا يمكننا أن نغفل حقيقة هامة هى أن راسكولنيكوف يقدم نفسه قربانا وضحية لاله الجديد الذى لا يحمل صفات الألوهية ، واذا انتصرت الكلمة الجديدة كلمة راسكولنيكوف فسوف يؤدى ذلك الى تقلب أشياعها فى وحشية مفزعة يلمح الكاتب اليها فى حلم الوباء اذ يذبح الناس بعضهم بعضا وقد جنوا بجنون العقل والارادة (فى الجزء الختامى للرواية) ، وهذه هى المعانى الاساسية لاسم البطل .

وجريمة راسكولنيكوف أو بالأحرى خطيئته مظهر من تمرد النفس المغتصبة العقلانية (أى التى اغتصبت نفس الطفل) ونظريته تسمح بتقسيم البشر الى صنفين : الكثرة العادية ، وهؤلاء ملزمون بطاعة القانون ، والقلة الممتازة التى لا ينطبق عليها القانون وقد يجد أفرادها فى ضمائرهم ما يجيز الخروج عليها ، وقد قاده غروره الى أن يدخل نفسه فى هذه الزمرة ويختبر نظريته هذه على ضحية من أقل عباده نفعا وهى المرابية العجوز الشريرة وأجلها قريب على أى حال ، وقد اتحدت النفس الغاصبة فى البطل أى قوة العقل والارادة بعبادة القوة وصورتها أو مثلها الأعلى نابليون واتحدت النفس الطبيعية نفس الاحساس والرحمة والكرم بعبادة الطفل أى البراءة ويمكننا أن نلخص الصراع فى نفس راسكولنيكوف على أنه يدور بين عبادة القوة وعبادة الطفل ، ويتجسم لنا هذا الصراع فى تعامله مع الناس ، بما يشهد بأنه يهتم بهم بالرغم من كل ما يدعيه عقله ، فهو يترك آخر ما تبقي معه من نقود على نافذة قوم فقراء بالرغم من حاجته الشديدة الى كل مليم ثم يؤنب نفسه قائلا « ما أغبانى ! » وهو يلوم شقيقته بحرارة لقرارها الزواج من لوزين السافل ثم ينقلب الى نفسه الأخرى : « علام كل هذه الدوشة ؟ تزوجى كما تشائين . ماذا يهمنى فى ذلك » الا أنه لا يستطيع مهما حاول أن ينفض يديه من الاهتمام بالانسانية فالطفل فيه لا يستسلم للقنوط الأخلاقى أو اللامبالاة التى تجذبه فى شخصية سفيدريجيلوف ، وتحلل الكاتبة اسم الأخير لتدلل على أنه يوحي بمعنى الوحش أو الحيوان ، وهذا ما يمثله فى الرواية .

وتفرق الكاتبة بين بطل كراسكولنيكوف وأبطال تراجيديين من أمثال لير وماكبث ، فالكاتب الروسى هنا لا يمنح بطله أدنى فرصة للتعرف على طبيعة سقطته كما يفعل ابطال شكسبير وتظهر براعة دستويفسكي ومقدرته الفائقة اذ يجمع بين عقل البطل فى مركز الأحداث ويمكن القارىء فى نفس الوقت من فهم عدد كبير من الظواهر التى لا يفهمها البطل نفسه .

وتمضى الكاتبة تشرح علاقة المناظرة بين البطل وغيره من الشخصيات وتستخدم فى هذا أداة من أدوات النقد الأرسطى قدر لها الذيوع فى السنوات العشر الأخيرة على يد فرانسيس فرجسون مؤلف كتاب فكرة المسرح (نشر للمرة الأولى سنة ١٩٤٩ وأعيد طبعه ١٩٥٣ وترجم الى العربية نشر دار النهضة العربية) ، وهى فكرة التناظر analogy . ولا يتسع المجال لتفصيل ما ورد فى تحليلها للشخصيات على أساس فكرة التناظر أى التشابه بينها وبين البطل مع الفارق الذى يؤكد صفات البطل ، فجميع الشخصيات مشاركة فى الاثم بدرجات متفاوتة الا انهم جميعا يشعرون بالذنب فيما عدا سفيدريجيلوف فهو يفوق البطل فى الشر Child Archetype وتستشهد الكاتبة برأى « يونج » عن النموذج البدائى للطفل فى الأحلام والأعمال الفنية ، وتورد نصا من كتاب له بعنوان مقالات فى علم الأساطير يقول فيه « ان تجربة الرؤيا سواء حدثت فى الحلم أو فى حالة اليقظة .. مشروطة بحدوث تفكك بين الماضى والحاضر . وتنتج هذه الحالة عن تناقضات مختلفة كأن ينشب صراع بين حالة الانسان الحاضرة وحالته فى الطفولة ، أو أن ينفصل انفصالا عنيفا عن شخصيته الأصلية فى سبيل تحقيق اهداف معينة ، فيضحي متصنعا لا جذور له » .

أما وظيفة هذا النموذج البدائى فتتلخص فى أن موتيف الطفل لا يقتصر على تمثيل شىء من الماضى البعيد بل يمثل شيئا موجودا فى الوقت الحاضر أى أنه يمثل جهازا نفسيا له وظيفته فى الحاضر اذ يعوض أو يصحح انحراف العقل الواعى

ولما كان الشاعر أو الفنان أبا علم النفس فقد أدرك دستويفسكى هذه الحقيقة وجسمها فى الصراع الدائر بين صورة الطفولة أو النموذج البدائى للطفل وبين النفس الغاصبة أى العقل والارادة وقد شغل طويلا بدراسة ظاهرة الانقسام هذه وظهرت له دراسة عن هذا الازدواج سنة ١٨٤٦ أكد فيها الصفة الانتحارية لمثل هذا التمزق فى حالته المتطرفة .

ويلعب موتيف الطفل دورا هاما فى الرواية يتضح منه أن طريق البطل الى بعث جديد هو استعادته لنفس الطفل والاعتراف بها حتى يتم تكامله .

وتمضى الكاتبة فى تحليل الصور التى تنتشر فى وصف المنظر او الاماكن التى تدور فيها الاحداث ، وكلها صور توحى بالتعفن

والفساد اذ تدور الاحداث فى بطرسبرج ، بينما توحى بالانطلاق والتحرر والنقاء عندما تنتقل الاحداث الى سيبريا حيث يجد البطل فى منفاه الطريق الي نفسه الأولى والى الله .

ففى بطرسبرج نرى الصور البصرية السائدة هي الظلام والسواد ، والوقت دائما مغرب أو بعد المغرب والصورة الحرارية هى الحر الخانق فى يوليو ، وتصحبها صور شمية كلها توحى بالقذارة والتعفن والرائحة النتنة ، أما الصور الصوتية فتقتصر على أصوات السكارى والمتشاجرين وصيحات انسانية لا تصدر عن مصدر محدد وكلها توحى للبطل بمرور الوقت وبالحاجة الملحة الى انجاز شيء ، على عكس الشعور بفقدان الزمن والانطلاق والتحرر الذى تثيره الصور السمعية فى الأجزاء التى تدور فى سيبريا .

وقد وجدت الكاتبة فى وصف دستويفسكى لمساكن الشخصيات ما يلائم كل شخصية ودورها فى الرواية فحجرة البطل زنزانة وقوقعة وهى قبل كل ذلك تابوت لميت ، وحجرة سونيا المومس الشهيدة مليئة بأشياء تذكرنا بالانجيل وغير ذلك مما لا يمكن تفصيله فى هذا التلخيص ولا نملك الا أن نعجب مع الكاتبة لهذه الشبكة من العلاقات المعقدة التى خلقها عقل دستويفسكي وحافظ عليها خلال روايته ــ وهو الذى كان يشكو مر الشكوى من ضعف الذاكرة أحيانا ــ وقد جعلت من الرواية عملا فنيا ضخما تسهم فيه جميع التفاصيل فى بناء وحدة معقدة ولكنها وحدة العمل الفنى الحق .

ونحن فى انتظار ما وعدت به الكاتبة من دراسات متتالية لروائع القصص الروسى على صفحات MFS

●

الملحق الأدبى لجريدة التيمس :
Times Literary Supplement (TLS)
(أسبوعية تصدر يوم الخميس من كل أسبوع)

مازال الملحق الأدبى لجريدة التيمس نافذتنا الرئيسية للاطلاع على كل جديد قيم فى عالم الكتب ، وان لم يحظ الكتاب العربى بعد بنصيبه فيما تقدمه من دراسات ، اذ تقتصر على عرض القليل الذى يترجم منه الى الانجليزية او الفرنسية ، وقد نحت هذه المجلة فى السنوات الأخيرة الى الاهتمام بما يستثير الفكر الأوروبى من مشاكل عامة فى ميدان الفكر لا مجرد الاقتصار على عرض الجديد من الكتب ، اذ يرى المشرفون عليها أن المفكرين والنقاد من الانجليز يعيشون بمعزل عما يدور عبر المانش من تيارات فكرية وقد حملت صفحاتها فى الشهر الماضى بحثا طويلا عن سارتر بمناسبة الضجة التى أثارها رفضه لجائزة نوبل ، كما خصص عدد ٢٦ نوفمبر المقال الرئيسى للحديث عن اندرى مالرو الأديب الفرنسى الكبير ووزير الثقافة فى وزارة ديجول ، وذلك بمناسبة ظهور خمسة كتب جديدة عن هذا المفكر الفرنسى ، والطريف أن أحد هذه الكتب هو الجزء الأول من مذكرات كلارا مالرو زوجته والكتاب بعنوان Le Bruit de Nos Pas, I. Apprendre à vivre.
ولا يظهر فيه مالرو الا قرب النهاية عند أول لقاء له بكلارا جولد شميت ربيبة أسرة يهودية بورجوازية تجيد الفرنسية والالمانية على السواء ، وكان مالرو فى ذلك الوقت فى العشرين من عمره مراهقا طويلا نحيفا ذا عينين واسعتين أو هكذا رأته الفتاة التي قدر لها أن تصبح زوجته ، وكان يحدثها بسرعة وعصبية عن شعراء العصور الوسطى وعن أسبانيا والجريكو وكانت هى تحدثه عن ايطاليا سعيدة بذكائها الذى يجعلها تروق فى أعين الأذكياء من الرجال ، ويأمل كاتب المقال أن تتيح الأجزاء القادمة من مذكرات مدام مالرو أن نعرف عن هذا الرجل بقدر ما عرفنا عن سارتر من كتب سيمون دى بوفوار ، وقد فهمنا من هذا الجزء أنه لم يكن يجيد الرقص وأنه كان يريدها أن تترك كل شيء من أجله ليصبح انجيلها ومعبودها الأوحد !

وتبحث الكتب الأخرى (*) جوانب كثيرة من أدب مالرو والمؤثرات التى دخلت فى تكوين شخصيته وأدبه ، ونظريته الجمالية وفلسفته العامة فى الحياة .

ويبدو من هذه البحوث أن مالرو فى شبابه قد تأثر بكل كاتب عظيم : بشكسبير وتولستوى واسخيلوس ودستويفسكى ونيتشه (وقد أثر فى جيل مالرو كله) وسفوكليس ، ويثبت أحد هؤلاء الدارسين أن الشكل الأساسى لروايات مالرو الثلاث الأولى يعتمد على شكل التراجيديا عند سفوكليس ! كما تأثر بالمخرجين التأثيريين (مخرجي السينما) من ألمان وسويديين ، وبالمدرسة التكعيبية فى التصوير وأن هذا ما دعاه الى المطالبة بفن مستقل يؤكد تقدم الروح على الحواس .

والانسان عند مالرو يسعى الى الكمال وهو فى ذلك يضع أمامه مثالا البطل الاغريقى يسائل الكون ويتحداه ولا يستسلم له فالشك أو المساءلة نقطة البداية ، وعليه أن يحارب الآلهة كما فعل بروميثيوس فى سعيه لأن يكتب لنفسه الكرامة التى ينكرها عليه المصير ، ومن خلال البطولة الشخصية (أو الفن) يتحول المصير التراجيدى الي انسانية شاملة ، فالبطل الايجابى يضحى بحياته فى سبيل الآخرين ، ويلقى الموت باسما ثم يجىء الشاعر فيذيع نصره هذا على جمهور أوسع ، ولكن من هم هؤلاء الآخرون الذين يضحى البطل بحياته من أجلهم ؟ كان مالرو فى كتاباته الاولى يشارك المفكرين الاشتراكيين فى ايمانهم بأن الفقراء والمظلومين هم الصليب الذى يتعين على المثقف أن يحمله ــ العمال فى كانتون وشنغهاى ــ الجماهير فى أسبانيا الجمهورية الخ .. ثم أخذ مفهوم البطولة عنده يتخلص تدريجا من محتواه الاجتماعى فنراه يقول فى كتابه الأمل : ان الشجاعة هى الأخرى وطن . وسرعان ما أصبح لورنس (العرب) وديجول وأمثالهما يحتلان مكان القائد البطل للطبقة العاملة عنده . وينعى الكاتب علي بعض المؤلفين أنهم لا يلقون الي هذا التغير فى نظرة مالرو بالا ولا يبحثون عما تتضمنه من معان أوسع فى مدلولها .

أما رأى مالرو فى الفن فيلخصه الكاتب فيما يلى :
ان الفن يرفض العبث فهو يحيل العالم المهوش الى أشكال ذات معنى بالنسبة للانسان . ووظيفة الفن حسب ما جاء فى كتابه الأمل هى أن يحيل أكبر قدر ممكن من التجربة الى الوعى .

* William Righter, **The Rhetorical Hero.** An Essay on The Aesthetics of André Malraux, Kegan Paul.
André Vandegans, **La Jeunesse Littéraire d'André Malraux**, Paris, Pauvert.
Joseph Hoffmann, **L'Humanisme de Malraux**, Paris, Librairie C. Klincksieck.
Chales D. Blend, **André Malraux**, Tragic Humanist. Ohio State University Press.

مجلات مستشرقيه

يقدمها سمير وهبى

« ارابيكا » ARABICA

لهذه المجلة اسم آخر هو « مجلة الدراسات العربية » . وكما يتضح من عنوانها فان ابحاثها مقصورة على ما يتصل بالعرب ، بعكس زميلتها « مجلة الدراسات الاسلامية » التى انشاها فى عام ١٩٢٧ لويس ماسينيون (المتوفى فى ١٩٦٢) . وهذه الأخيرة تبحث فى شئون أوسع من الدراسات اللغوية والأدبية ، اشمل وأعم وتتناول الأبحاث الفلسفية والدينية ، ولا تقصر نشاطها على الشعوب العربية ، وانما تمتد الى شعوب اخرى .

وكلتا المجلتين تصدران بمعاونة « المركز القومى للبحث العلمى » فى باريس Centre National de la Recherche Scientifique وهى هيئة تشجع كل أنواع البحث العلمى فى كافة الميادين ، سواء تلك التى تتصل بالعلوم البحته أو بالعلوم التطبيقية . والاستعراب والاستشراق فى بلاد الغـــرب ، من العلوم التى تستخدم جهودا واموالا وأبحاثا شاقة ومضنية .

والمجـــلة التى نحن بصــــددها هى « أرابيكا » أسسها البروفسور ليفى بروفنسال فى عام ١٩٥٤ ويرأس تحريرها الآن ج. لكونت وتعاونه لجنة مكونة من أربعة عشر من المشاهير ، نذكر منهم على سبيل المثال جاستون فييت Wiet الذى شغل مدة سنوات طويلة منصب مدير دار الآثار العربية بالقاهرة .

●

والجزء الذى بين ايدينا (الجزء ٢ من المجلد العاشر) صدر فى يونيـــــو ١٩٦٣ وبه خمس مقالات قيمة الى جانب شذرات خاطفة .

المقالة الأولى كتبها المسيو فيـال Vial عن بشر فارس (١٩٠٦ ـ ١٩٦٣) حدثنا فيها عن أعمال هذا الأديب الذى اختطفه الموت عن سبعة وخمســــين عاما ، وسلط الضوء على نواحى الاصالة التى تميز بها ، خاصة وانه معروف فى الأوساط الفرنسية ، اذن تخرج فى السوربون (١٩٣٢) ونال شـهادة الدكتوراه عن رسالته « العرض عند عرب الجاهلية » ـ كما أن اكثر كتبه مكتوبة بالفرنسية ، أما انشاء أو ترجمة . مثل تلك المسرحية الرمزية التى مثلت فى باريس فى عام ١٩٥٠ بعد أن ترجمها الى الفرنسية «Quand les chemins divergent» واسمها الأصلى « مفرق طريق » .

ونأخذ على كاتب المقال انه تغاضى تماما عن كتاب بشر فارس المسمى مباحث عربية (١٩٣٩) ، ولم يذكره على الاطلاق ، رغم انه من أهم المؤلفات الشاملة التى خلفها الفقيد ، اذ تبين لنا أسلوبه فى البحث العلمى وشدة ميله للتمحيص والمناقشة العلمية ، هذا فضــلا عن الاضـافات العديدة التى جاء بها . ولعل فى الالماع الى بعض تلك المباحث ما يذكر القراء بمعارك النقـــد المستعرة التى قامت بين كاتبها وبين اسماعيل أحمد أدهم . ومن هذه المباحث « المروءة » الذى نشر أصلا بالفرنسية مختصرا فى تكملة دائرة المعارف الاسلامية . « وتاريخ لفظة شرف » و « البناء الاجتماعى عند عرب الجاهلية » .

واذا كان اهمال الباحث لهذا الكتاب القيم جاء عن سهو ، الا انه سلط الضوء الساطع على عملين آخرين لبشر فارس ، هما آخر ما انتج . ونقصد بهما : « جبهة الغيب » و « سوانح مسيحية وملامح اسلامية » .

الأول « جبهة الغيب » ، أحدوثة شرقية (نشر مجلة شعر ببيروت ١٩٦٠) . ولا يفوت الكاتب ان يذكر وصف بشر فارس لها فهى مسرحية مكونة من خمس « مراحل » ، لا فصولا كما درج العرف على تسمية أقسام المسرحيات . وجدير بالذكر ان المؤلف سجل هذه التمثيلية من قبل باللغة الفرنسية فى جمعية المؤلفين فى سنة ١٩٥٢ تحت عنوان : «Le Front de l'Inconnu» démesuré en cinq temps»

ونجد لهذا العمل الطريف أصلا فى قصة حوارية تعود الى سنة ١٩٤٢ وعنوانها « رجل » ، وفيها نجد نفس الحبكة ونفس الشخصيات الأساسية ، بل وأجزاء كاملة من الحـوار . و « جبهة الغيب » تعمد الى الرمز ، وقد بين المؤلف رأيه فى مقدمة ساقها على صورة اعلان manifeste يعبر فيه عن آرائه فى المسرح وقد اطلق على مقدمته هـــذه عنوانا متواضعا هو « همسة » ، ربما لا يتناسب مع عمق التجـــربة واصالتها . ونظرا لأن « جبهة الغيب » تحاول التعبير عن الانسان تعبيرا كليا ، فانها تعتبر أقرب الى القصيدة الشعرية منها الى مجرد مسرحية .

●

أما المؤلف الثانى الذى اهتم المسيو فيال بعرضه ، فهو : « سوانح مسيحية وملامح اسلامية » ، وهو عمل مبتكر نشر فى الجزء ٥٦ من منشورات المجمع العلمى المصرى Institut d'Egypte

وجدير بالذكر ان الدكتور بشر فارس عمل فى السنوات الأخيرة من حياته سكرتيرا لهذا المجمع الزاهر . ونشر هذا البحث من مطبعة المعهد الفرنسى للآثار بتاريخ ١٥ أكتوبر ١٩٦١ ويقع فى ١١٨ صفحة ومحلى بالصور وباثنتى عشرة لوحة ، وهو مكتوب أصلا بالفرنسية ومعه اختصار واف بالعربية . والبحث

عبارة عن دراسة قيمة تختص بالنقوش الموجودة فى أول صفحة من بعض مخطوطات « كتاب الأغانى » ، وعلى وجه التحديد الجزاين الثانى والرابع الموجودين بدار الكتب المصرية بالقاهرة ، والجزاين السابع عشر والتاسع عشر الموجودين بمكتبة Millet Kutuphanesi Feyzullah باسطمبول ، واخيرا الجزء العشرين الموجود بالمكتبة الملكية فى كوبنهاجن .

وجدير بالذكر ان ما يتعلق بالمسيحية يقتصر على الصورة الموجودة فى مقدمة الجزء الثانى فقط ، غير انها تشغل نحو سبعين صفحة من كتابه ، بينما الصور الأربع الباقيات فتشغل معا ثلاثين صفحة . وقد اكتشف بشر فارس ان كل صورة لها علاقة وثيقة بالنص الذى يليها مباشرة . وهنا اضافة قيمة للعلم أوجدها بدون شك حب الاستطلاع المتاصل فيه . من هذا مثلا ان الجزء الثانى للأغانى يبدأ بذكر عدى بن زيد ، وهو شاعر مسيحى من شعراء الجاهلية . وقد شد انتباه بشر فارس فى الركن الأيمن الأسفل صورة سيدة تختلف عن الراقصات والمغنيات الأخريات فدقق فى النظر ، بل وعرض اللوحة المرسومة للاشعة دون الحمراء ، فظهرت له صورة صليب ، أو صليبين . واستنتج ان هذه الصورة ربما كانت لهند ، بنت النعمان ملك الحيرة ، وقد عارض الملك فى تزويجها للشاعر . فلما تزوجته رغم انفه ، اغتاله الاب وانهت هند حياتها فى الدير .

وكان اكتشاف هذا الصليب أول بشير دل الدكتور بشر فارس على صدق حدسه . وفى حالة الجزء الرابع من الاغانى وجد علامتين هما : كاس الأمير والطبل الاضافى ، وهو طبل من نوع خاص غير الطبل المعروف فى الجوقات الموسيقية ، الأمر الذى يوحى بوجود طويس ، المغنى المعروف فى المدينة والذى نعلم انه كان يعزف على هذا الطبل . أما القوس ، فيدل على وجود « المخارق » ، وهو مغن آخر ، وقد اكتشفه الباحث فى الرسم الخاص بالجزء السابع عشر . والكيس (الذى يحتوى على الشر) الذى يخبئه شخص تحت ابطه ، فيدل على وجود الشاعر « تأبط شرا » بين هؤلاء المخربين الجاهليين الموجودين الذين رسمهم الفنان فى صدر الجزء التاسع عشر للأغانى . أما الحصان والصقر الموجودان فى مقدمة الجزء العشرين ، فيرمزان الى الصيد ، وينمان عن وجود الشاعر الفارسى النمر بن تولب المعروف بكرمه .

●

وجدير بالذكر ان الدكتور بشر قد سبق أن درس فى عام ١٩٤٨ صورة منمنمة وجدها فى صدر الجزء الحادى عشر . وبدراسته الأخيرة يكون قد وفى الموضوع حقه ، لأن الصور التى وصلت الينا حتى الآن ، الموجودة فى أجزاء الأغانى ، هى ست فقط ، وقد درسها دراسة وافية ، أضافت جديدا ، بفضل نظرته المبتكرة الى الموضوع .

ويقول المسيو فيال ، ان تامل اللوحات التى أثبتها الدكتور بشر فارس فى كتابه وعددها كما سبق الذكر اثنتا عشرة لا يمكن الا ان يعطى المرء هذا الشعور بالاعجاب لفطنة الباحث وعبقريته الخاصة فى البحث والتحليل ، رغم ان بعض الصور فى حالة سيئة جدا . هذا فضلا عن أن الشخص الرئيسى فى الرسم لا يظهر دائما بوضوح فى المنمنمات . وقد ابان الباحث ان هناك دواعى تنظم الدور الاجتماعى للأفراد وعلاقاتهم فضلا عن تقاليد البلاط .

ونختم هذا البحث بذكر تاريخ هذه اللوحات ، وهى تعود الى القرن الثالث عشر ، كما يظهر ذلك من العنوان الأصلى للبحث وهو :

«Vision Chrétienne et signes musulmans autour d'un manuscrit arabe écrit au XIIIe. siècle».

والمقالة الثانية فى « أرابيكا » تتناول « رسالة القيان » وهى من مؤلفات الجاحظ . وكاتبها هو شارل Charles Pellat وهو كاتب معروف باهتمامه الوثيق بالجاحظ وبادباء البصرة .

ونجد ذكر هذا الباحث الفرنسى وترجمة لحياته وثبتا باعماله فى كتاب « المستشرقون » (الذى صدر منذ ايام قليلة عن دار المعارف ، وهو بقلم نجيب العقيقى ، طبعة ١٩٦٤) .

واليوم يتحفنا شارل بيلا بترجمة فرنسية لرسالة القيان للجاحظ أيضا . وينبه الكاتب الى ان هذه الرسالة اصبحت غير معروفة من الأدباء ، لأنها نشرت منذ وقت طويل واصبحت نادرة ، وقد نقلها فنكل Finkel الى اللغة الانجليزية ، ونشرها ضمن ثلاث رسائل فى عام ١٩٢٦ Three Essays, 1926 عن مخطوط وحيد محفوظ فى داماد . ويبدو ان أصل هذا المخطوط قد عثر عليه منذ عهد غير بعيد ، لأن الكاتب يخبرنا بان دراستين ظهرتا فى فترة متقاربة فى مجلة « الفكر » التى تصدر فى تونس : الأولى بقلم احمد المختار الوزير (الجزء الأول من المجلد الثالث ، اكتوبر ١٩٥٧) ، والثانية بقلم طه الحاجرى (الجزء السادس من المجلد الثالث ، مارس ١٩٥٨) . ويدعو الكاتب الباحثين الى دراسة هذه الرسالة الزاخرة بالنوادر والأوصاف ، ومن العبث محاولة تلخيصها هنا ، فهى تقع فى ٢٧ صفحة مليئة بالتفاصيل الصغيرة التى تضفى على موضوعها جوا ساحرا ، وتجعلها نافذة تطل على الحياة الخاصة للمراة فى زمن الجاحظ وقبله .

وتتحدث الرسالة عن الحجاب وعن العشق والحب والمشاكلة والالف والشهوة . وتبين الفروق بين كل نوع من أنواع الهوى . وفيه حديث عن الصفات المستحبة فى القيان « كالوزن » مثلا واتساق الأعضاء ونسبتها الصحيحة ، حتى لكاننا نقرا نشرة حديثة عن مقاييس الجمال . وفى الرسالة حديث عن الفاحشة واللمم (أى مقاربة الذنب وليس مقارفته) والفسق ، والفرق بين الثلاثة .

●

والمقالة الثالثة عبارة عن ترجمة الى اللغة الانجليزية لنصين من صبح الاعشى فى صناعة الانشا للقلقشندى ، وتليها دراسة عن شاعرين أخوين معاصرين لبشار بن برد ، هما أبو جعفر عبد الله بن أبى عيينة وأخوه أبو المنهال بن أبى عيينة ، وثانيهما هو الذى اشتهر باسم ابن أبى عيينة . والبحث بقلم ا. غديره Ameur Ghédira تقييم لأعمال هذين الأخوين . وقد صادف الباحث المصاعب التقليدية التى يعرفها كل من تصدى

لدراسة الآداب القديمة . وهـذه المصاعب ثلاثة : أولها : ان المؤرخين ينسبون العمل الواحد الى أكثر من مؤلف . وثانيها : عدم استطاعة معرفة كل الشخصيات المذكورة على وجه التحديد والتاكيد ، وثالثها : قلة الانتـاج الذى وصلنا بالنسبة الى الـكثير الذى نسب اليه ففى الجزء الثالث مثـلا من ديوان بشار (المطبوع بالقاهرة ١٩٥٧) توجد قصيدة هجاء منسوبة الى ابن ابى عيينة . ويعتبر المؤرخون هذا الشاعر مع بشار وسيد حميرى وابو العتاهية من الشـعراء المولدين الاربعة ، ويقدم الجاحظ فى « البيان والتبيين » بشارا عليهم جميعا . أما فى الحيوان ، فنرى الجاحظ يضع ابن ابى عيينة فى نفس مرتبة امرىء القيس ، والنابغة وزهير وجرير والفرزدق والأخطل وبشار . ويذكر الاصفهانى وياقوت كلاما للفضل بن الربيع يقدم فيه ابن أبى عيينة على ابى نواس نفسه .

والدراسة التى نحن بصددها تتحدث عن أسرة الشاعرين فى شىء من التوسع ، ثم ياتى مؤلفها بذكر كل شاعر على حدة ، ويورد الكثير من وقائع حياته وينتهى بدراسة ٢٥ مقطوعة شعرية لعبد الله ، واربعين مقطوعة للشقيق الصغير . غير انه لم يورد الأبيات ، وانما أشار الى مصدر كل منها ، وقد استقاها من كتب الأدب المعروفة ، مثل الكامل للمبرد والأغانى للاصفهانى ، وطبقات الشعراء لابن المعتز ومعجم البلدان لياقوت الحموى والشـعر والشعراء لابن قتيبة وديوان المعانى لأبى هلال العسكرى ، وزهر الآداب لأبى اسحق الحصرى والحيوان للجاحظ . وقد رتب المقطوعات حسب القافية . اما طريقته فى دراسـتها ، فهى الاشارة الى مصدرها اولا ، ثم وصف طولها مع ذكر نوى البحر . واخيرا ياتى بملخص لمضمونها مبينا مواضع الجمال فيها .

●

واهم بحث فى هـذا الجزء من أرابيـكا هو الأخير ، ويستغرق ٢١ صفحة من المجلة ويتناول « أصل لغة الكلام طبقا لآراء علماء النحو العرب » . والجزء المنشور هو قسم من البحث له بقيـة فى العـدد التـالى ، والبحث بقـلم هنرى لوسيل Henri Loucel ولعلنا نستطيع العودة الى الحديث المطول عن هذا الموضوع ، عندما يكتمل نظرا لأهميته ولمكانة مؤلفه .

●

كان الأستاذ المشهور برونشفيج قد نشر بحثا فى مجلة ستوديا اسلاميكا Studia Islamica عن المهن الوضيعة فى الاسلام (المجلد ١٦ « ١٩٦٢ » من الصفحة ٤١ الى ٦٠) ، ويجىء اليوم باحث آخر ، اسمه شدلى بويحيى ، وهو على الارجح من شمال افريقيا ، كما يدل عليه اسمه يعلق على مهنة « الحجام » وهى من المهن القبيحة . وربما كان هذا راجعا الى الطريقة المستهجنة التى كانت تتم بها عملية امتصاص الدم .

فالحجام يمتص دم المريض بواسطة أداة بدائية هى قرن بقرة مفرغ يوضع مباشرة على المكان المشروط فى الجسم حيث ينزف الدم ، وهو عادة فى أعلى القفا . وجاء فى لسان العرب فى مادة ح ج م ، حجم أى مص والحجام هو المصاص . وطريقة الشفط بالقرن تسمح للدم بأن يتجمع فى تجويفه بحيث لا يصل الى فم الحجام ، غير انه بالرغم من كل الاحتياطات قد يصل بعضه الى فيه .

ولما كانت هذه المهنة من المهن الضرورية ، التى لا غنى عنها ، فقد أصبحت من المهن المستهجنة لأن الناس كانت تبتعد عنها وتعافها وأصبحت على مر الزمن مقصورة على بعض المتدينين الذين يبحثون عن التوبة . وكانوا يحترفونها لبعض الوقت ، سواء عن تواضـــع أو لطلب الغفران . وقد احترفها كثير من المتصوفة حتى أصبحت محصورة فيهم . ومن هنا يمكن ادراك معنى بعض التفاصيل التى ساقها الاصفهانى عند كلامه عن زهد أبى العتاهية (الاغانى ، طبعة القاهرة ، ج ٣ : ١٢٥) اذ قال عنه « وجلس يحجم الناس للأجر تورعا » انظر كذلك نفس المصدر فى صفحتى ١٢٤ ، ١٧٤ .

المجلة ـ قام الاستاذ عبد السلام هارون بتحقيق رسالة الجاحظ عن القيان فى مجموعة « رســائل الجاحظ » التى صدرت أخيرا فى جزأين (نشر الخانجى) .

الفكر والأدب قبل ستين عاما

إعداد أنور الجندي

يناير (كانون الثانى) ١٩٥٠

المقتطف : الدكتور يعقوب صروف (السنة ٢٠) صدرت سنة ١٨٧٥
الهلال : جرجى زيدان (السنة ١٣) صدرت سنة ١٨٩٢
المنار : محمد رشيد رضا (السنة ٧) صدرت سنة ١٨٩٩
المشرق : الاب اويس شيخو (السنة ٨) صدرت سنة ١٨٩٨
الثريا : ثريا حسون (السنة ٦) صدرت سنة ١٨٩٩
الضياء : ابراهيم اليازجي (السنة ٦) صدرت سنة ١٨٩٩

●

اولت المجلات العربية اهتمامها خــلال هذا الشهر لرثاء محمود سامى البارودى والشيــخ الشنقيطى وكتاب تولستوى عن الحرب الروسية اليابانية . كما تناولت عديدا من الكتب والتراجم والدراسات ونقد الكتب وكان أبرز الاحـداث الادبية مقال الثريا « طبقات الشعراء » .

محمود سامى البـارودى

توفى البارودى فى ديسمبر ١٩٠٤ فكان ان افردت له المقتطف والمنار فصلين ضافيين فنشرت المقتطف صورته وكتب الدكتور يعقوب صروف يقول : « منذ اربع وعشرين سنة كان صاحـب الترجمة كما ترى صورته فى عنفوان القوة ومتسع الامال ، كان ناظرا للجهادية والاوقاف ، وزيرا بين الوزراء وشاعرا بين الشعراء زرناه حينئذ فرأينا فيه امالا اوسع من رحاب مصر ، وكانت تلك الامال ملكا مشاعا يشترك فيـه المالك والمملوك ، والغنى والصعلوك . منشؤها الميل الفطرى الى الحرية فى القول والعمل ، والتغرير الأجنبى للتطويح فى اعمال تدعو الى تشديد الخناق ، والطمع فيما بقى فى البلاد من موارد الارزاق ، والغـــرور والتحمس ، فتجمعت الاسباب وولدت الثورة العرابية وماجرت اليه وجعل صاحب الترجمة رئيسا للنظارة فى بداءتها ثم استعفى فى اثنائها وعد من زعمائها ونفى معهم .

وهو من متولدى مصر لا من ابنائها فان جده جركسى الاصل ، ولد فى العاصمة ودرس فى المدرسة الحربية واتقن اللغة التركية والفارسية مع العربية وتدرج فى المناصب الحربية الى ان كانت حرب الروس مع الدولة العلية فارسل اليها وكوفىء برتبة اللواء ولما عاد الى مصر جعل مديرا للشرقيـــة وتولى نظارة الاوقاف والمعارف فى وزارة رياض باشا الاولى . واعيد ناظرا للحربية فى وزارة شريف باشا ثم جعل رئيسا للنظار وناظرا للداخلية .

وابتدأت الثورة حينئذ وحدثت مذبحة الاسكندرية فاسندت رئاسة النظار الى راغب باشا وتشكلت وزارة جديدة لم يكـن صاحب الترجمة فيها ، ولم يعد الى خطط الحكومة ، ولكنـه اخذ مع غيره من زعماء الثورة وحوكم ونفى مـــع من نفى ، ثم عفى عنه وعاد الى القطر ليموت فيه فقضى الى رحمة ربه ودفن بما يليق من الاكرام بعد أن خلد لنفسه ذكـرا لا تناله مجالس الاحكام ولا يسمع فيه لقضاة التحقيق كلام فانه كان من امـــراء القريض وارباب القرائح فنظم القصائد الحسان » .

واوردت المقتطف نماذج من شعره مختلفات واعلنت ان شعراء مصر سيجتمعون على ضريحه يوم الاربعين لينشدوا ما نظموه فى رثائه وتأبينه .

●

اما « المنار » فقالت ان المصاب بفقده كان موجعا لاهــل الادب لانهم هم الذين يعرفون قيمة الفقيد ، واوردت ترجمة له عن صحيفة كانت عنده يقال بان الشيخ محمد عبده كتبها معه عام ١٢٩٨ هـ . ثم تعـرض المنـار لاثره الادبى فقال : انه ولد معتدل المزاج مستعدا للبلاغة والتأثير فى القول ، وكان الـزمن الذى نشأ فيه غير مساعد على تكوين ملكة البلاغـة ، وسجية الشاعر المغلق ولم يعرف فى ابائه وعشرائه شاعر مطبوع ولا كاتب بليغ ، وكان المتأدبون لا يتنافسـون الا فى مثل شعر البهـــاء زهير ، وابن الفارض فمن دونهما من المتاخرين المتكلفين ، ولكن استعداده غلب وراثته الاعجمية وتربيته القومية فنشأ فى المدرسة الحربية شاعرا ساحرا جامعا بين السلاسة والمتانة وقد قال الشعر فى شبابه فكان فى بدايته خيرا من جميع شعراء عصره فى نهايتهم » .

وفاة الشـــنقيطى

اهتمت المجلات الادبية بوفاة العلامة الشيخ محمد محمـود التركزى الشنقيطى الشهير المتوفى يوم ١٩٠٤/١٢/٣١ .
وقد رثته الضياء و المنار

◉ قالت (الضياء) توفى عن ثمانين سنة كان فيها مهوى افئدة المريدين ومرمى ابصار المستفيدين . وكان رحمه الله من رجال الزهد والورع ، قضى حياته منقطعا فى منزله للمطالعة والتوقيف ، وكان آية فى ســعة المحفوظ عارفا باخبـــار العرب وانسابها وأشعارها وأمثالها مضطلعا بالغريب من لغتها الى ما كان فيــه نسيج وحده ، وما يظن أن يخلفه فيه أحد من بعده ، الا أنه لم يترك أثرا يذكر به سوى ما كان من بعض تصحيحه لبعض كتب اللغة وأهمها كتاب « المخصص » لابن سيده وله عليه تعليقات تدل على سعة روايته وبعد غوره .

سـاهم الاستاذ كمال ممدوح فى تقديم بعض فقرات هذا الكتاب

---

* الجامعة . ومجلة المجلات (لم توجد مجلدات عام ١٩٠٥ فى دار الكتب) .
مجلة سركيس صدرت فى مايو ١٩٠٥

« شعراء العصر »

نشرت مجلة « الثريا » مقالا بقلم احد الكتاب بتوقيع (*) أولاه صاحب المجلة اهتماما كبيرا فافتتح به العدد قال الكاتب :

رأيت بعد أن عزم الله لي كتابة هذا المقال أن اتركه بدون توقيع وان كنت أعلم أن اكثر من يقراونه كذلك سيخرجون من خاتمته كما لو كانوا أميين لم يقراوا فاتحته . فان الحكمة كلها والمعرفة بجميع طبقاتها أصبحت في أحرف الاسـماء فان قيل كتاب لفلان قلنا أين يباع وان كان من سقط المتاع . على ان اسمي قد لا يكون في غير بطاقتي وكتبي الى اصحـابي القليلين وفي سجل بعض الجرائد والمجلات فليقلني القارىء ما ضرب علـى راسه الظن .

ثم قصد الكاتب الى هدفه رأسا فقال :

لا يكون من الشعر ما اذا نطقت به لا تشعر بقلبك يهتز وفكرك يتحرك وعقلك يتنبه ولسانك برنين معانيه كانه جرس يدق ، واذا كان الشرط ثقيلا كما علمت ربما لا يكون عنده في هذه الامة أكثر من اصحاب الكف فما الذي يحمل الناس على الغرور والدعوى حتى ليمكنك ان تضع معجما ضخما في اسماء شعراء اليوم .

لعل ذلك لان أكثرهم يجد السبيل الى النظم اسهل ممـا يتصور . فهو يرى أنه اذا كتب كلمات يذكر فيها الخد والورد والقد والنهد ويذيب فيها قلبه ويشق مرارته ويلعن الدهـر وحكمه والحظ ونجمه ثم يقول فلان كريم كالبحر وذلك لئيم كالحجر ، أو يرتقي فيذكر بعض المخترعات كيف جاء بها الوزن واتفقت معها القافية ، فقد اصبح شاعرا « تحت التجربة » .

هذه حالة كثيرين من القوم لا يقولون الا الشعر الفـاتر يستدفئون به في الشتاء ويخرجون عقول الناس في الصيف .

وساذكر في هذه الاسطر كل من عرفته او اتصل بي اسمه من الشعراء :

١ ـ الطبقة الاولى : (١) الكاظمي :

لا أراني مبالغا اذا قلت انه ليس احد احق باسم الشاعر منه بيننا فهو طويل النفس ، قوي العارضة ، حاضر البديهة ، رفيع الخيال ، لا يتعاصى عليه معنى ولا يأوذ عنه فكر ، ثم هو يمتاز عن غيره بحسن الانشاد على غير ما نرى من باقي الشعراء الذين تعترض انفسهم في مجاري انفاسهم ..

٢ ـ (البارودي) :

اتفق لهذا الشاعر رحمه الله مالم يكن لغيره فلا نذكـره بغير الحسنى ، وقد لبث يقول الشعر زهاء نصف قرن ، ومع ذلك لم ينظم اكثر من الفي بيت الا قليلا ولكن اكثرها جيد بديع .

٣ ـ (حافظ) :

هو المشهور بانه شاعر مصر في هذه الايام ، وقد اخذ بيده فنصبه للناس حكيم الشرق الشيخ محمد عبده ، ولحافـظ خواطر جميلة وبعض معان سامية ، ولولا انه يتبـع خطوات البارودي في النظم ويسبك بيده قصائده ما عد من الطبقـة الاولى .

٤ ـ (الرافعي) :

لو كان هذا الشاعر كما اسمع عنه فاني اكون قد ظلمته اذا لم أقدمه عن هذا الموضع اخبرت انه لم يتم الرابعة والعشرين من عمره ، وذلك فاني لا أكتب عنه الا ما اعرف من شعره سواء كان فتى أو كهلا . ومما امتاز به هذا الشاعر ولعه الشديد في الغزل وبلوغه فيه أسمى ما يبلغه النظم ، وله مزية أخرى وهي غوصه على المعاني في الاغراض التي لم تطـرق وكثيرون يعدونه شاعر مصر .

٢ ـ الطبقة الثانية (١) صبري

اسماعيل صبري من أبلغ الشعراء واسماهم خيالا ولكنـه صرف عن الشعر بالقانون وغيره فاضطرب سبكه واعتـاصت عليه القوافي ، ولم نقرأ من شعره شيئا كثيرا الا طرفا يدل على ما ذكرنا

(٢) شوقي

سيأخذ بعض القراء العجب اذا رأى شوقي « بك » ثاني الطبقة الثانية وهو هو « شاعر الحضرة الفخيمة الخديوية » وكلنا نعجب أكثر منه اذا رأينا « الشوقيات » قد انقلبت الى شوكيات ، فاي ذوق سليم يطمئن لهـذه المعاني المكررة وتلك الالفاظ النافرة ، ولا أدري لهذا الانقـلاب سـببا اذا صح ما يقال من ان « صبري وسلمان » (١) كانا يهذبان شعر الرجل من قبل وهو قول لا أجزم به ولا أرفضه ومهما يكن من الامر فهو شاعر من الطبقة الثانية رغم من يرفعه الى الاولى.وانما اشتهر قديما يوم كان الكاظمي في العراق ، والبارودي في سيلان وحافظ في السودان والرافعي لم يقل الشعر بعد ، ولا انكر ان له سرقات ولكن غيره أيضا لم يسلم منها .

(٣) مطران :

لهذا الشاعر ولع بانتهاج أساليب الفرنجة في شعره فهـو ينظمه قصصا على أساليب تحمل ما يحملها من غزل وحكمة ووصف وغيرها . اما الغزل فليس له فيه ما يرفعه فوق من قبله وهو لا يحسن الحكمة والمثل كغيره من أولئك ، ولكنه يجيد الوصف اجادة بالغة قـد يفـوق بها غيره أحيانا ، ولولا نفور في بعض عباراته وقلق في أكثر قوافيـه بحيث يذهب التأثير المقصـود بالشعر لكان من أفراد الطبقة الاولى .

(٣) الطبقة الثالثة (١) الكاشف :

هو صاحب هذه الطبقة وان كان خياله ضئيلا وسبكه مخيـلا ولكنه خير ممن بعده على كل حال .

(٢) المنفلوطي :

قصائد هذا الشاعر تشف عن عين سارقة لا بارقة ، وليس له معنى ينفرد به ولا هو ممن تشفع لهم الكثرة .

(٣) محرم

سليقة عربية ومعان عامية وسوء اتباع مع دعوى ابتـداع وقد يوجد له ما يحسن ان يسمى شعرا .

ثم ختم الكاتب كلمته بقوله :

« سترى ما يكون من امتعاض الشعراء بعد هذا المقال ولكني اطلب اليهم ان يحفضوا عـلى انفسهم فلا أنا من معية الامير ولا من حاشية السفير ، وليس ما كتبت الا رأيي فليبق كل في رأيه وعند نفسه أشعر الشعراء » .

.. هذا وقد أثارت مقالة الثريا معركة أدبية كبيرة وعـرف من بعد ان كاتب المقال هو (مصطفى صادق الرافعي) .

الشعر العلمي

أورد « الهلال » شعرا للشاعر سليم عنحـوري الدمشقي المشهور ، وقال ان الشاعر اتخذ خطة جـديدة في النظم توخى فيها التعبير عن الحقائق العلمية في قالب شعري يزينه الخيال

(١) يقصد اسماعيل صبري وعبد الكريم سلمان .

على أسلوب جميل . ومن نظمه قصيدتان احداهما فى الشمس عدد باسمائها ما مر عليها من الادهار منذ كانت سديما حتى صارت كوكبا ، والاخرى على لسان الارض والقمر ضمنها ما يعرف من الحقائق الرياضية عن هذين السيارين الى اليوم.

وهذه مطلع قصيدة الشمس :

انا مجلى الكون ام العالمين	من نظيرى
كل موجود بنورى يستعين	فى الامور

نقد الكتب

نالت الدراسات الشرقية اهتماما بالغا من جانب كثير من دول أوربا وامريكا منذ بداية القرن التاسع عشر ، فقد كان المستشرقون فى هذه الدول يدرسون فى اهتمام عظيم تاريخ الشعوب العربية القديم والجديد . وفى مطلع القرن العشرين انجبت مدارس الاستعراب صفوة ممتازة كان لها مكان مرموق بين المستشرقين فى العالم وكان للمدرسين العرب شان هام فى تهيئتهم ، أمثال الشيخ محمد عياد الطنطاوى (مصر) وجرجس مرقص (دمشق) وفضل الله صروف وميخائيل عطايا وغيرهم . وفى ذلك الوقت ايضا كثرت المؤلفات الشرقية ، ونشطت حركة الترجمة عن العربية الى اللغات الاجنبية وكانت حركة ممددة فى الغالب لخدمة المستشرقين الاجانب ، ويسهر عليهما بعض المتخصصين من العرب أحيانا ويقوم بالجانب الاكبر فيها الدارسون الاجانب او بعض المستشرقين انفسهم فى معظم الاحيان .

وفى هذا العدد من « المجلة » ننشر بعض ماكتبته المجلات العربية تعريفا ببعض هذه المؤلفات والترجمات الشرقية التى صدرت فى مثل هذا الشهر قبل ستين عاما .

المشرق

Die Hâschimijjat des Kumait, Lerausg,
Vebers. u.
Erlaeuter. V. Josef Horovitz. Leiden
E. J. Brill, 1904 SS. XXIV.

هاشميات الكميت

بينما كان الشيخ الاديب محمد شاكر الخياط النابلسى الازهرى يسعى فى طبع القصائد الهاشميات فى مصر نقلا عن نسخة مخطوطة لم يعرف اصلها وعبثت بها يد التحريف كما افاد فى المقدمة .. كان احد افاضل المستشرقين اسمه يوسف هوروفتس يهتم بنشر القصائد عينها . . وقد توفق الى وجود خمس نسخ منها مع شروح عليها اهمها شرح أبى رياش أحمد بن ابراهيم القيسى فنشر القصائد مع شروحها وضبط كل بيت بالشكل الكامل ودل فى ذيل الكتاب على الروايات المختلفات التى عثر عليها ليس فقط فى النسخ الخمس بل ايضا فى كتب الادباء ودواوين القدماء . ثم نقل القصائد الى الالمانية واضاف الى ترجمته فوائد عديدة فضلا عما صدر به الكتاب من تعريف الشاعر ومقامه بين الشعراء وتاريخ قصائده الهاشميات . فترى من هذا الوصف الاجمالى ما للطبعة هذه من الخواص التى تجعلها فريدة فى بابها جامعة لاسباب المحاسن . ومما كنا نريده زيادة فى كمالها أن تطبع القصائد بحرف أكبر تفرز العين بلا عناء بينها وبين شروحها . وقد وقع ايضا فى الطبع بعض أغلاط تصحيف كقوله (ص ١٤٧ س ٥) : « مواهيب للمنفس المستزاد » صوابه « والمنفس المستراد » وقوله (ص ١٤٨ س ١٧) « اجل واصدر عن غيرهم » والصواب : « احلا » تخفيف « احلا » اى امنع كما يدل عليه الشطر الثانى . وقوله (ص ١٤٩ س ١٠) : « بظلماء ديجورها » والصواب « بظلماء ديجورها » . وقوله (ص ١٥٠ س ٣) : « الواضخات » والصواب « الواضحات » وقوله (ص ١٥١ س ٦) « احل الدهر موجعه الضلوعا » والصواب : « أحل الدهر » وقوله (١٥٢ س ٩) « بما أعيى الرفوض له المذيعا » والصواب « الرفوض » على وزن فعول . وهذه الشوائب الخفيفة لاتبخس شيئا من قيمة هذا الكتاب ولو راجعه صاحب الطبعة المصرية لامكنه أن يصلح أشياء كثيرة من طبعته » ل . ش (لويس شيخو اليسوعى)

قائمة المطبوعات العربية فى أوربة من السنة ١٨١٠ الى ١٨٨٥

Bibliographie des ouvrages arabes ou relatifs
aux Arabes publiés dans l'Europe
Chrétienne de 1810 à 1885.
Par, Victor Chauvin, professeur à l'université
pp. 219
de Liège; VIII, Syntipas, 1904

هذا جزء ثامن من كتاب نفيس باشره الاستاذ شوفين منذ بضع سنين وهو يواصله بنشاط لايعرف الملل وغايته كما شرحنا غير مرة أن يصف كل المطبوعات العربية أو المنوطة بها التى نشرها الاوربيون منذ السنة ١٨١٠ الى السنة ١٨٨٥ وفى هذا القسم الجديد اهتم المؤلف الفاضل بأن يجمع كل ماكتب عن حكاية سندباد البحرى وحكاية الاربعين وزيرا . وعلى راى المسيو شوفين ان أصل هذه الروايات باللغة السنسكريتية ثم نقل منها الى البهلوية واخذها العرب عن البهلوية فرووها كماهى اليوم مدونة فى أقاصيص الف ليلة وليلة ثم انتشرت بواسطة العرب فنقلت الى لغات الشرق والغرب كالسريانية والعبرانية والفارسية واليونانية والاسبانية وغيرها . ومن اطلع على هذه القائمة الواسعة ياخذه العجب مما حصل لهذه الحكايات من الشهرة فى أطراف البلاد وكم أفادت التاليف العربية أداب الشعوب المختلفة اذ كانت كمنهل غزير يستقى منه كل محبى الروايات العجيبة والقصص المختلفة والرموز . فان العرب كانوا نقلة لحكمة قدماء الشرقيين فكان الكتبة اذا ارادوا ان يعلموا بنى جلدتهم بتفكيه خواطرهم عمدوا الى كتبهم فاقتبسوا من انوارهم . وبذلك صدق قول القدماء « ان النور يأتى من الشرق » الاب هـ . لامنس (هنرى لامنس اليسوعى)

Neuarabische Geschichten ausdem
Iraq gesammelt, übersetzt,
herausgegeben u. mit einem erweiterten
Glossar verschen V.
Bruno Meissner, Leipzig, Hinrich 1903 pp.
LVIII-481

السياسة المدنية أو مبادىء الموجودات للفارابي

بين المقالات التى تيسر لناطبعهافى المشرق (٤ : ٤٤٨—٦٨٩) رسالة جليلة للفارابى فى السياسة استحسنها كل القراء ونقلها بعض أدباء المسلمين الى التركية لفوائدها • ولهذا الفيلسوف الجليل رسالة أخرى فى هذا الموضوع دعاها السياسة المدنية أو مبادىء الموجودات افتتحها بكلام اجمالى فى تركيب العالم ونظامه وسنن الخالق عز وجل فى تدبير مخلوقاته ،فذكرالسبب الاول والاسباب الثوانى والعقل الفعال والنفس والصورة والمادة وهى المبادى، التى تقوم بها الاجسام والاعراض ثم انتقل الفارابى الى الهيئة الاجتماعية وخصها بالمبادىء عينها ، وبين أن قوامهـا بتلك المبادىء متعقبا فى قوله هذا أثار بعض فلاسفة اليونان من تبعة أفلاطون . فهذه المقالة الجامعة بين الادب والسياسة كان الدكتور ديانريش الذى نشر عدة تاليف للفارابى أراد طبعها لولا أن الموت بغته قبل تحقيق نيته فلم يشأ الدكتور برونل أن يبقى هذا العمل مدفونا فابرز ما ابقاه ديانريش وقدم عليـــه مقدمة واسعة ذكر فيها أعمال هذا الاستاذ والخدم التى اداها للفلسفة العربية ونقل الى الالمانية كتاب الفارابى السابق ذكره • ونحن نثنى على همة الدكتور برونل لابرازه هذا الاثر النفيس وكان استحق شكرا مضاعفا لو نشر الرسالة فى أصلها العربى كما ترى فى مكتبتى لندن والمتحف البريطانى •

ل • ش (الاب لويس شيخو اليسوعى)

كتاب تولستوى : الحرب الروسية اليابانية

اهتمت المجلات الادبية بكتاب تولستوى الذى ترجمه « سيد كامل » أحد طلبة الحقوق وهــو الذى أصبح من بعد الدكتور سيد كامل بعد أن أرسله صاحب اللواء « مصطفى كامل » الى أوربا على نفقة الجريدة لدراسة الصحافة والتخصص فيها .

وقد تناولت الكتاب المقتطف والمنار

* فاشارت « المقتطف » الى أن الكتاب عبارة عنمقالاتللكونت ليو تولستوى الفيلسوف الروسى « ابان فيها فظائع الحروب ومضارها ومخالفتها لتعاليم الديانة المسيحية ولما تقتضيهالعقول المستنيرة ، وقد فات الفيلسوف أنه لايزول شىء الا اذا بطل نفعه ، فاذا بطل نفع الحروب زالت رويدا رويدا كما زال كثير مما كان شائعا ، وهذا لا ينفى ما ذكره من فظـائع الحـروب ومضارها ، اما الزمن الذى تبطل فيه فلم يحن حتى الان ولكن يرجى أن أدباء البشر وفضلاءهم يستمرون على التذكير والتنديد والتقريع وعلىاظهار معايب الناس الذين يسعون فى نفع أنفسهم ولو بهلاك غيرهم »

اما « المنار » فقد تناول الكتاب من وجهة نظر اخرى مخالفة لوجهة نظر المقتطف ، وأبدى اعجابه به فقال : « هى مقـالات للفيلسوف المتدين الروسى شنع فيها على الحرب الحاضرة اقبح تشنيع وايد رأيه بالحجج العقليـــة والدينية ، ووصف عش الحكومات لرعاياها ، وسوقهم اياهم الى ذبح بعضهم بعضا بغير سبب صحيح ، ولا فائدة توازى خسائر الحروب وذم رجال الدين والكتاب والعلماء الذين يشايعون الحكومة الظالمة بنفوذهم المعنوى ويكونون عونا لها على ذلك ، وقد انتشرت هذه المقالات

كتـــاب تنوير الأذهان

صدر كتاب (تنوير الاذهان فى علم حياة الحيوان والانسان) للدكتور بشارة زلزل وقد تناولته المشرق والمنار والهلال بالنقد

* قالت المشرق : ان غاية مؤلف الكتاب أن يبحث عن «أصول علم الحياة ومنافع الاعضاء وتسلسل الاحياء وعلم طبيعـــة الانسان والسلائل البشرية • وهو كما ترى تاليف واســـع يقتضى عدة مجلدات وقد افتتح هذا الجزء صاحبه بمقدماتفى العلم الطبيعى واقسامه وتاريخه وآراء الاقدمين فى محتوياته وفى الكتبة من العرب والفرنج الذين آلفوا فيه .

وقد ذكر من ذلك كتابا نفيسا وقف عليه لمحمد بن احمد الوراق المعروف بالكتبى يمتاز على سائر الكتب التى ألفهاالعرب فى هذا الموضوع لما يشتمل عليه من دقة الوصف وحسن البيان ثم افرد فصلا للترجمة والنقل أورد فيه قوانين النقل وحاجة الكتبة اليه وبين أن الفرنج ادخلوا فى لغاتهم الفـــاظا كثيرة عربية ، وهو بحث حسن لولا انه تشوه بكثرة الاغلاط الطبعية وبعد هذا انتقل المؤلف الى البحث فى أصل التكوين فنفى اقوال الماديين الذين جعلوا المـــادة ابدية ، وزعموا أنها هى العلة الفاعلة فى الكائنات وهو نعم القول جارى فيه العلماء الموثوق برأيهم .

* أما « المنار » فقد أشار الى أن المؤلف قد صدر كتـــابه بجملة يقدمه فيها الى السلطان عبد الحميد (نصر الله دولته) ويتلو ذلك صورة اللورد كرومر فهو كالجامع بين الضـــب والنون •

ثم أشار المنار الى أن مقدمة الكتاب تناولت بحثا فى الترجمة والنقل « انحى فيها على مترجمى هــــذا العصر ووصـــف من قصورهم وعاب عليهم نقل الالفاظ الافرنجية التى لها مرادف فى العربية وذكر ان منها ماهو عربى الاصل كالصـــندل يكتبونه (سانتال) والقلقطار الذى يكتبونه كوالتار .

وقال : وبعضهم لا يفهمون للحراقة معنى الا اذا كتبت كراكة وانما هى عربية الاصل اخذها الافرنج عن العرب ولكنهم ابدلوا الحاء كافا ، ثم عاب على فريق من المتادبين ايثار نقل الالفاظ المصطلح عليها عند الافرنج على علاتها وزعمهم أن تعريبها يخرجها عن الادلة العلمية الموضوعة لها ، وذكر تخبطهم فى طريقتهم هذه مع بعض الامثلة فيها •

ومن رأيه أن التعريب ينبغى ان يخص بالكلمات التى لايوجد فى الالفاظ العربية مايدل عليها بوجه كاسماء العلماء وبعض الحيوانات الغريبة التى اكتشفت حديثا »

وخلص المنار الى القول « فانت ترى ان هذا المؤلف يخدم العلم واللغة معا »

كتاب تاريخ السودان

أولت « المنار » اهتماما لكتاب نعوم شقير رئيس قلم وكالة حكومة السودان فى مصر « تاريخ السودان القديم والحديث » ووصفته بانه كتاب كبير يدخل فى ثلاثة أجزاء تزيد صفحاتها على مئة والف وفيه كثير من الصور والرسوم ، وقالت كتاب لم ينقله مؤلفه نقلا من الكتب ولم يسلك فيه طـــريق القصص والفكاهة ، بل سلك فيه مسلكالمؤرخ المطلعالمختبرالراوىالممحص، ووضعه على طريقة التواريخ الاوربية الحديثة فهو حسن الترتيب والتبويب وحسن النقل والاختيار ، وحسن التاليف والاستدلال، حسن الاســـتنباط والاستنتـــاج كاحسن ماألف الافـــرنج من التاريخ .

رسائل جامعية

تقدمها
نجاة شاهين



أثر سياسة القوميات في الحركة القومية العربية

في كلية حقوق جامعـــة القـــاهرة ، نوقشت الرسالة المقدمة من اللواء عبدالغني البشرى لنيل درجة الدكتوراه ، وموضوعها عن أثر سياسة القوميات فى الحركة القومية العربية.

وكلمة القومية كلمة مألوفة لدينا . وخاصة فى العالم العربى وقد حملت خلال ما يزيد قليلا على قرن ونصف قرن من الزمان شحنة خلاقة هائلة ، وطاقة ضخمة فجرت العديد من الثورات الهادفة الى الحرية وسيادة الشعب .. والقوميـــة أثارت جدلا كبيرا حول مفهومها ، أختلف اللغويون فى تحـديده ، كما اختلف السياسيون فى بيانه . وقـــد حاول الباحث أن يقوم بدراسة مقارنة لمناقشة مدلول القومية آنتهى بها الى أن المفـكرين والكتاب قد أجمعوا على أن الشـعور بالقومية له وجهان ، أحدهما يشير الى الرابطة الاجتمـاعية التى تربط بين أفراد الأمة التى ينتمي اليها الفرد وتجعـــله ينفعـل بانفعالاتها ، ويرتبط بحاضرها ومســـتقبلها ، ويتشرب لغتهـــا وثقافتها .

والثانى .. ينبثق عن شعور سياسى يختمر مع الأيام حتى اذا سما الى مرتبة العقيدة تولد عنه المبدأ القومى . ويظهر فى صورة الدعوة الى تكتل كل جماعة قومية فى كتـلة واحدة ذات وجود سياسى متميز عن بقية الجماعات البشرية . والعمل فى سبيل ذلك فى صورته الايجابية هو حركة الأمة فى اتجاه التكتل القـومى .

على أن ذلك الترابط بين القومية والأمة جعل مفهوم القومية يتعرض للخلاف حول العناصر أو المقـــومات التى تتكون منها الأمة وقد انتشرت فى القرن التاسع عشر أفكار نادت بأن الاساس فى تكوين الامة هو وحدة اللغة باعتبارها الوسيلة التى يصبح الفرد عن طريقها مدركا لذاته ، وأداة الثقـــافة التى ينصهر بها أبناء الجماعة الواحدة وتصــــوغ معتقداتهم ، ووسيلة نقل تاريخهم .. وبعد دراسة ما وجه الي هذه الفكرة من انتقادات وتحليلها ، انتهى إلى صلاحية الاخذ بهـا كعنصر هام فى ربط الأمة ، وان لم يكن أكثر العناصر فاعلية وأقواها .

وهناك فكرة أخرى ترى أن المعيشة المشتركة ، هى الأساس الذى يربط أفراد الأمة . ويؤدى الى قيـــام القومية ، تبنى هذا الرأى الفلاســـفة الفرنسيــون ، حتى غدا يعرف باسم « النظرية الفرنسية » وقد استمدت أصولها من الأفكار الثورية التى تولدت عن فلسفة القرن الثامن عشر ، تلك آلتى دعت الى حرية الفرد وحقه فى الاختيار .. وأن هذه الارادة لها أن تقرر شكل الحكم الذى ترتضيه ..

ويحتدم الصراع الفكرى بين النظريتين الألمانية والفرنسية طوال القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين ، ويدخـل عامل جـديد فى الصراع يتمثل فى الثورة الصـــناعية وأثرها فى تغيير التركيب الاجتماعى فى المجتمعات وخلق طبقات جـديدة ذات مصالح متناقضة ـ ونشوء الفكر الاشتراكى عند بعضها متميزا عن الفكر الحر . وظهور فكر جديد فى النظر الي نشوء الامم وتكوين القوميات ، عرف فيما بعـــد باسم النظـــرية الماركسية . التى تتعارض مع مبدأ القوميات .

وقد انتهى الباحث الي أن عنصرا بذاته لا يستطيع أن ينفرد

بتكوين الامة ، بل هى مجموعة من العناصر تتشابك كلها فى هذا التكوين ، وبالتالى فى نشوء القومية المميزة لها .. وان اختلفت فيما بينها فى منازل القوة . على أن هذه المقومات وان توافرت فى الامم من قديم الزمان الا أن تلك الامم لم تعرف معنى القومية كنزعة سياسية تحررية الا منذ القرن التاسع عشر ..

ومراحل نشاة المبدأ القومى خمس .. يتمثل الطور الاول منها فى انهيار عهد الاقطاع ، وقيام الملكيات المستبدة ، ونشاة الحق الالهى للملك واستبداده وسيادته .

والثانى .. بقيام الثورة الفرنسية مؤذنة بأن حقوق الملك يجب أن يتنازل عنها للشعب .

والثالث .. بقيام نابليون بونابرت ثم حركات الشعوب ضده وضد ورثة الامراطوريات والدول العظمى ، وتركز المبدأ القومى فى صورته الواضحة المعالم ، قائما على معنى تحرير الامم واقرار سيادتها كاملة .

الطور الرابع .. بدأ حين اعترفت الدول الكبرى ولو اسميا بحق تقرير المصير ..

الطور الخامس .. دفاع شعوب آسيا وأفريقيا ضد دول الاستعمار .

وقد ذكر الباحث بعض نماذج من الحركات القومية برزت من خلالها أهمية اللغة والتاريخ والزعيم فى تحقيق وحدة الامة القومية .

●

اما القومية العربية وارتباطها بالدعوة السياسية الى الوحدة العربية فهى ظاهرة تاريخية حديثة ، لا ترجع الى ما قبل القرن التاسع عشر رغم توفر وجودها ونموها تاريخيا منذ القدم . فوجود مقومات القومية لا يعنى وجود القومية كدعوة سياسية وحركة الى التكتل القومى .. وقد كشفت الرسالة عن الدور الذى لعبته ولا تزال تلعبه الفكرة القومية فى الأمة العربية ولا شك ان هذا الموضوع فى حاجة الى دراسة جدية تسير فى موازاة الثورة السياسية والاجتماعية والاقتصادية والفكرية التى تجتاح العالم العربى بأسره فى هذه المرحلة التى نعيشها ..

●

وينقسم البحث فى القطاع العربي الى اربعة أبواب :

الاول .. عن حركة القومية العربية حتى الحرب العالمية الأولى ، وقد عالج فيه تكوين الأمة العربية ، وتحويل مضمون كلمة « عربى » من دلالتها فى حالتها البدائية الى مفهوم يضم الكثرة الغالبة من السكان الذين ينحدرون من سلالات اصطبغت عاداتها وتقاليدها بصبغة عربية ، والنزعة القومية تجد بذورا اولى فى صدر الاسلام بما ولده بين العرب من شعور بالتضامن وربطهم بوحدة الدين والسياسة ، كما ربطهم بوحدة القوانين المسيطرة والعمل على خلق التماثل العقلى الذى بلور الذات العربية ، مع ما قام به الاسلام من دعم للحرية الفردية ، وغرسه لاصول كثير من المبادىء الديمقراطية التى قامت على اساسها الفكرة القومية . وقد تناول بالتفصيل الفكرة العربية فى أصولها الأولى لعهد الرسول صلوات الله عليه ثم الخلفاء الراشدين ، فبنى امية حيث كان التعبير عنها فى رأيه يتم فى صورة وعى عنصرى لا غير ، فالعصر العباسى الذى تستند الخلافة فيه الى فكرة دينية .

ثم بدأ العرب يفقدون استقلالهم بتسرب السيطرة الأجنبية ونشاة نظام استبدادى بينهم فى الحكم ، وبدأت الأمة فى الانكماش وأصيب المجتمع العربى بالتجزئة ، وأخذ يتسم بسمات المجتمع الاقطاعى أكثر من ألف سنة حتى بداية الشروق فى مطلع القرن التاسع عشر . عندما بدأ المجتمع يتهيأ للمد القومى .. ولم تعرف هذه المرحلة كذلك بالقومية العربية ، وانما عرفت كسابقتها بالدعوة الاسلامية .

على أن محاولات الاصلاح وان لم تكن عميقة الأثر فى نشوء الفكرة القومية ، فانها هزت الوعى ، وكانت ضمن الارهاصات المهيئة للتوثب نحو البناء القومى ..

وباتصال الشرق العربى بالغرب ، بدأ الشرق يأخذ من الغرب فى شكل انتقائى من بنائه المادى والفكرى الجديد ، ما نمي الفكرة القومية فيه حتى اذا ما انتهى القرن التاسع عشر ، بدأ عهد جديد بامتداد الثقافة الجديدة ، وعدوان الغرب ، وأصبح الشعور القومي فيما بعد نضالا ثوريا من اجل الوجود القومى الحر .

وأهم ما يتميز به الوعى العربى فى هذا الدور حتى عام ١٩١٤ هو عدم التفرقة بين الفكرة الاسلامية والعربية فى النظر الى مفهوم القومية . فبسبب الاستعمار الأوروبى المشفوع بالتبشير الدينى كان الوعى اسلاميا عربيا يدور على قطب الدولة العثمانية ، ثم قامت الحركة الطورانية ، وأصطدمت بآمال العرب وجعلتهم يبشرون بالانفصال ولو اضطرهم ذلك الي العنف ، ثم كان اتصال العرب بالثقافة الأوروبية وتفتح اعينهم على النزعة القومية الجديدة فى أوروبا وتشبعهم فلسفتها ، جعل وعيهم الجديد عربيا فقط يدور علي قطب قومى فى صلة رمزية بالاسلام ، وأخيرا أصبح الوعى عربيا يدور على قطب القومية العربية فقط .

●

وقد شاهدت الحركة العربية سلسلة من حركات التقارب بين الدول العربية على المستويين الشعبى والحكومى ، وان بدا لنا الدافع فى بعضها صادرا عن رد فعل وليس عن وعى سياسى مختمر ، وكان فى أغلبه مختلطا بالروابط الدينية ، وخاصة فى مواجهة المسألة الفلسطينية ، وعلى ذلك فحين قامت الحرب العالمية الثانية ، كان التقارب بين الدول العربية والتعاطف بينها ، هو الذى خلق فكرة الجامعة العربية .. ثم جاءت « كارثة فلسطين » ، ولعبت بريطانيا دورا خطيرا لتهويد فلسطين ، امعانا منها فى تفتيت أى اتجاه عربى وحدوى وخلق كيان غريب وسط المجتمع يحول دون اكتمال الوحدة بين الدول العربية .

●

اما عن دور القوات المسلحة فى حركات النضال القومى العربي ، فيرى أن واجبها طليعى خاصة فى المجتمعات التي طال تخلفها بحيث أصبح لزاما على الحركات القومية أن تجند جيوشها القومية لخدمتها وقد درس سير النضال الثورى فى سوريا ، وانطلاق ثورة ٢٣ يوليو سنة ١٩٥٢ وأثرها فى دفع الحركة القومية العربية ، وماهيأته لها من توفير قاعدة انطلاق

ثورى كبيرة ومستقرة ، وانتهى الى أن أكثر مظاهر هذه المرحلة حيوية هى أن هذه الثورات قد أتت بنصوص دستورية تثبت فيها أن شعب كل أقليم جزء من الامة العربية ، كما أعلنت القيادة الثورية فى مصر وحدة الحركة العربية فى العالم العربى وبذلك دخلت القومية العربية لاول مرة كعامل هام فى المجال الدولى .. كما عمقت احساس العرب عن مسئولية الدول الغربية فى نكبة فلسطين .. وقد ناقش الباحث أيضا أثر ظهور اتجاهات الحياد الايجابى وعدم الانحياز وكسر الاحلاف على سير الحركة العربية .

وتحدث عن نكسة الوحدة بين مصر وسوريا وأثرها فى حركة المد القومى فى الامة العربية ، والاسباب التى أدت الى الانفصال ، والعوامل التى ساعدت عليه ، كما كشف عن عدة ظواهر تأثر بها مجرى الحركة العربية ، من بينها .

أولا : ارتباط المصالح الرجعية الداخلية والخارجية فى صف يتناقض مع حركات التحرر العربى .

ثانيا : حاجة الوعى السياسى لدى الشعب العربى الى مزيد من العمق .

ثالثا : ظهور الاتجاه العربى المشترك فى معظم أجزاء العالم العربى لتصفية مراكز الاستعمار فى العالم العربى ..

وقد ناقش محاولة العمل على اقامة وحدة جديدة أو اتحاد ثلاثى جديد بين الجمهورية العربية المتحدة والعراق وسوريا، فى اثناء محادثات مارس - ابريل ٦٣ ، وتحدث عن أزمة الثقة التى أشاعتها تصرفات حزب البعث ، كما تحدث عن مؤتمر القمة العربى وأثره فى حركة المد القومى فى الامة العربية .

ويرى الباحث فى خاتمة رسالته ضرورة بذل الجهد الكافى فى توعية الجماهير الواسعة بحقوقها ، وتعريفها بقدرتها وطاقتها الكامنة على حماية هذه الحقوق ، مع التذكير دائما بضرورة الاستمرار فى الثورة حتى نهايتها ، كما يلزم امتداد الدراسات فى الايديولوجية الجديدة الى عملية تقييم كاملة ، تعيد صياغة مثل المجتمع العربى وخلقه على نحو جديد .

●

والجديد فى هذه الرسالة أن هذا الموضوع لم يسبق دراسته اكاديميا ، رغم أن العالم العربى طوال نصف القرن الذى مضى قد زخر بالمقالات التى تطرقه ، الا أنه باستثناء بعض الكتب القليلة التى ظهرت منذ مالا يزيد على ٢٥ سنة ، لم يحاول أحد أن يضع دراسة منظمة لفكرة القومية العربية .. ولذلك فقد جاءت هذه الدراسة فى وقتها تماما .. كما أن هذه الدراسة تمتاز بانها أخذت سبيلا وسطا بين دراسات الحركة العربية التى حظيت بالكتابة عنها من جمهور من العلماء والكتاب بعضهم من الاجانب أو المستشرقين وبعضهم من الكتاب العرب الذين تناولوا الموضوع بعاطفية .. فجاءت هذه الدراسة لتنصف الحركة العربية من التحيز لها أو عليها وتحاول أن تحدد الأبعاد الحقيقية لمراكز القوى التى أثرت عليها .

كما أن الباحث فى معالجته للموضوع لم ينزل الى الحوادث المتكررة والا لاعتبر الموضوع سياسيا انتهى بانتهاء الاحداث المسيرة له .. فهو يغوص فى أعماق المشكلة يتلمس جذورها ثم يصعد بها الى مستوى الاحداث القائمة .. ثم يتلمس بها طريقه الى الأحداث المقبلة ..

وقد اهتم لذلك بتاصيل كل فكرة على نظرية قدر الامكان والخروج من الظاهرة التاريخية بظاهرة فلسفية معينة .. كما أنه لم يعزل البحث عن الواقع الحى الذى ينمو فيه المجال العلمى .

وقد كان ينتهى من كل فصل برأى خاص له .. فلم يقتصر فقط على مجرد البحث .

●

وقد بدأ فى مناقشة صاحب الرسالة الدكتور سليمان الطماوى وفى رأيه أن صاحب الرسالة وهو لواء فى الجيش مثل طيب لجيل الباحثين .. فهو رغم وصوله الى أعلى المراتب الا أن هذا لم يقف حائلا دون تحقيق هدفه فى البحث والدرس ، كما أن الموضوع الذى درسه هام جدا بل لعله حجر الزاوية فى فلسفة ثورتنا .

ففكرة القومية العربية أساس ضخم لسياستنا الخارجية والداخلية وقد طوف الباحث فى العصور المختلفة باسلوب سليم جدا وطباعة عالية ، ورغم دقة الموضوع الا أنه كان جريئا وموضوعيا . فمثلا وصل فى منتهى الصراحة الى أن الفكر الماركسى لا يؤمن بالقومية ويرى أنها أثر من آثار الفكر البورجوازى ، كما اثبت أيضا موقف الاحزاب الشيوعية فى العالم العربى التى كانت تقاوم فكرة القومية العربية وأبرز الحاجة الى أيديولوجية جديدة .

أما عن الانتقادات فقد آخذ عليه بعض الاستعمالات اللغوية العقيمة .

كما ذكر جزءا من نص القانون السورى بالانجليزية ، وكان لزاما عليه أن يأتى بالنص فى لغته الاصلية العربية .

وأخذ عليه عدم تعرضه لفكرة الشعوبية التى كانت كالسوس الذى نخر فى عظام الدولة العربية .

ويقول الدكتور الطماوى أنه لاحظ فى كثير من صفحات الرسالة أن الباحث لا يستطيع أن ينسى أنه عسكرى فركز على دور الجيوش فى عمليات التغيير . واقترح عليه اكمال بعض النقط مثل قوله : ان الوحدة الاساسية فى حاجة الى تقارب اجتماعى .. ولكنه لم يبين الى أى مدى يمكن أن يكون هذا التشابه والتقارب .

كما اقترح عليه عمل قاموس صغير يشرح فيه الاصطلاحات الكثيرة التى استعملها ، مثل بورجوازى ، طبقة وسطى ، تقدمى ، رجعية .

●

وتحدث بعد ذلك الدكتور طعيمة الجرف .. فقال ان الباحث تميز بخصائص فريدة .. فالى جانب استعداده الطبيعى المتشعب ، طرق موضوع القومية العربية ، وهو جديد بطريقة خصبة تستحق التهنئة ووافقه على منهجه التاريخى الذى اتبعه .. كما أن كل مشكلة كان له رأى شخصى فيها أما الأسلوب فعال ، والمراجع على كثرتها تدل على حسن استعداد . ثم تحدث الدكتور احمد كمال ابو المجد .. فقال أنه له عدة ملاحظات أهمها انه لا يتفق مع السادة

الزملاء على أن الطباعة جاءت خالية من الاخطاء . كما رأى أن هناك عدة ملاحظات لا يشار فيها الى مراجع .

ثانيا : ذكر الباحث أن الفكر الاشتراكي قد نشأ عند طبقة العمال مع أنه لا يكاد يوجد فكراشتراكي عند العمال .

ثالثا : ذكر أن العالمية في النظام الماركسي خادمة لمصالح موسكو .. وهذا رأى بعيد عن الموضوعية ، فالعالمية كامنة في نظرية ماركس . وهو لم يكن روسيا .

رابعا : وافق الدكتور الطماوى على ضرورة وضع قاموس للمصطلحات في الرسالة فكثير جدا من المشاكل كعلاقة الدين بالقومية ، كان يمكن أن تحل لو اتفق علي اصطلاحات مضبوطة .

خامسا : موضوع علاقة القومية بالدين يثير ثلاثة تساؤلات هي أولا .. ما نظرة الدين الى القومية ..

ثانيا .. ما أثر وجود أقلية غير مسلمة في مجتمع مسلم ينادى بالقومية .

ثالثا : ما أثر الاسلام فيما نسميه بالمضمون الاجتماعي . والملاحظة الاخيرة .. هي أنه أشار الى حتمية الوحدة العربية بصفة اجمالية ، رغم أنها من موضوعات الساعة ووردت الاشارة اليها في الميثاق .. فيجب توضيح فكرةالحتمية.

بدأ الاشراف على الرسالة الدكتور عثمان خليل .. وأتمه الدكتور طعيمة الجرف .

●

وقد نال السيد اللواء عبد الغنى عبد السلام البشرى على رسالته درجة الدكتوراه مع مرتبة الشرف الأولى ، والتوصية بطبعها على نفقة الجامعة وتبادلها مع الجامعات الأخرى .

والرسالة في ٥٢٦ صفحة من القطع الكبير .



مناقشات

اذا كان من أهداف المجلة تقديم الثقافة الاكاديميــــة الى صفوة المثقفين ، فمن الطبيعي أن تكون أبحاثها ومقـالاتها من النوع الذى يتطلب مجهودا خاصا ، اى ليست مما يقرأ خطفا أو يتصفحه القارىء للتسرية وتزجية الوقت ، لكن القــارىء المتخصص يقف عند بعضها طويلا ليناقشها بالتأييد أو المعارضة أو الاضافة والتعليق . ومهما اختلف مع صاحبها ، فهو بذلك يعبر عن تجاوبه معه وتقديره للجهد المبذول فيها .

وقد رأت « المجلة » أن تفسح مكانا للقراء المتخصصين ، من أساتذة وكتاب ومثقفين ، يلتقون فيه مع بعض مواد المجلة ، ليساهموا بذلك فى تعميق أفكارها أو كشف نقـاط الخلاف حولها .

وهذا الباب الجديد يلقى على عاتق الصفوة من القــراء واجبا ازاء مجلتهم وازاء الثقافة الرفيعة فى وطنهم ، هــو التجاوب الفعال مع ما يقرؤون فيها . ونعنى بالتجاوب الفعال أن يتحول اهتمامهم بها واتفاقهم أو اختلافهم معها ، الى كلمات مكتوبة تأخذ مكانها فى هذا الباب .

نحن نرحب فى هذا الباب بالآراء المدروسة من الاســاتذة والكتاب والمثقفين ، سواء اتخذت آراؤهم موقف المعارضــة أو التأييد أو التعليق .

●

حول الكندى

فى بحث الدكتور كامل الشيبى بالمجلة عن « الكنـــدى المتكلم » ، ذهب الكاتب الى أن الكندى متكلم فلسفى لافيلسوف . وهو يبنى وجهة نظره على أساس أن محاولات الكندى كانت تدور حول التقريب بين الفلسفة والدين . والحقيقة أن هذا الاساس يعتبر محور الفلسفة الاسلامية كلها ، وهى تتميـز به عن الفلسفات الاخرى .

والدكتور أحمد فؤاد الاهوانى ــ أستاذ الفلسفة المعروف ــ كتب كثيرا عن الكندى وبصفة خاصة عن فلسفته . ولهـذا يرى انه اذا كان ثمة جوانب أخرى فى الكندى تحتــاج الى اكتشاف ، فهى مثلا أبحاثه الرياضية أو الفلكية أو الموسيقية الخ ، وهى موضوعات كانت فى ذلك الوقت تدخل ضمن نطاق الفلسفة .

كتب الدكتور الاهوانى يقول :

على الرغم من الدراسات المستفيضة التى ظهرت فى السنوات الاخيرة عن الكندى ، فلا يزال فيلسوف العرب فى حاجة الى مزيد من الدراسة والبحث ليكشف عنه الغطاء .

اذن ما الذى بقى أن يعمل لتكمل صورتنا عن أول فلاسفة العرب ؟

لقد اشتهر الكندى فى العصر الوسيط شهرة عظيمــة .. والغريب أن شهرته فى أوربا اللاتينية كانت أضخم من شهرته فى بلده ، لغنى الشرق العربى بقرنائه .

اشتهر الكندى ونقلت بعض مؤلفاته الى اللغة اللاتينية ، معظمها فى البصريات والرياضيات والفلك . وعلى أســاس هذه الكتب المترجمة ذاعت شهرته علما من أعلام الدنيا فى ذلك الزمان فى علم الفلك .

وهذا هو الخيط الذى يجدر بنا تتبعه .

الكندى الفلكى ، هو أحد ثمانية من أشهر علماء الفلك .

ولكن الفصل فى هذه القضية يحتاج الى الاعتماد على كتبه التى ألفها فى هذا العلم ، ومعظمها قد ضاع مع الاسف .

حقا ان الكلمة الاخيرة عن هذا الفيلسوف لن تكون صادقة كل الصدق ، ولن تصور لنا حياته وفلسفته كل التصــوير ، لسبب بسيط هو أن ما بقى لنا من مؤلفاته لا يبلغ أكثــر من ربع ما كتب . ذلك أنه ثبت أن تآليفه تبلغ حول مائتين وسبعين كتابا ورسالة ، والباقى الآن منها حول الستين فقط .

وقد توفر كثير من العلماء ، مستشرقين وعربا ، على تحقيــق بعض رسائله ، الا انه لا يزال هناك ما يقرب من نصــف رسائله لم ينشر بعد . ومعظم هذه المخطوطات الباقيــة فى الطبيعيات والرياضيات .

ولقد كتبت عن الكندى من زوايا مختلفة ، واحسب انى قد فتحت الباب لتصوير الكندى فيلسوفا رياضيا . وأعتقــد أن النظر فى مؤلفاته الأخرى بعد نشرها وتحقيقها سيـزيد هـذا الجانب من جوانبه بيانا .

كذلك أمكن بعد نشر معظم مؤلفاته الموسيقية أن يكتب عنـه من هذه الناحية كتابة لها قيمتها ، اتضح منها انه كان صاحب مدرسة فى الموسيقى النظرية ، وانه كان أول من دون النوتة ، وأن الفارابى أتم ما بدأه الكندى . ويقال ان المعلم الثـانى فى كتابه الموسيقى الكبير ، وهو كتاب لم ينشر فى اللغة العربية بعد ، قد عارض الكندى فى نظرياته الموسيقية .

واعتقد أن رأى الكندى فى النفس ، ورأيه فى العقل ، قد بحثا بحثا مستفيضا لا حاجة بعده الى مزيد من المناقشة .

●

وعندما ألفت كتابي عن الكندى ، والذى صدر فى سلسلة « أعلام العرب » ، كتبت عنه فصلا بعنوان « الفلكى » ، لم أستطع أن أكشف النقاب عن آرائه الفلكية ، ولكنى أسهمت بجهد متواضع فى هذا الباب ، هو أننى نشرت له رسالة خطية صغيرة « فى عمل الساعات » . ومع الاسف الشديد اعتمد التحقيق على نسخة وحيدة ، وقد خلت من الاشكال . لهذا السبب أرجو أن ينهض بعض علماء الفلك ، بدراسة هذه الرسالة ، ورسم الاشكال الهندسية الواردة فيها ثم التعليق عليها .

ونحن نعلم أن العرب أخذوا علم الفلك عن مصدرين ، أحدهما هندى ، والآخر يونانى . أما المصدر الهندى فكان أسبق ، اذ وفد الى بغداد زمان الخليفة المنصور العباسى عالم هندى فى الرياضة والفلك ، فأمر المأمون بترجمة كتابه الى اللغة العربية ، وسمى الكتاب وذاع عند العرب باسم « السند هند » . ثم وضعت الازياج الفلكية بحسب هذا الحساب الهندى . ولكنه كان حسابا معقدا فى طريقته . فلما نقل علم الفلك عن اليونان ، وترجم كتاب بطليموس الذى عرف باسم « المجسطى » رأى العرب أن حسابه أسهل ، فأخذوا به ، وجمعوا بين الطريقتين الهندية واليونانية . وقد ترجم المجسطى فى عصر الترجمة الذى بدأ من خلافة الرشيد واستمر فى خلافة المأمون والمعتصم . ومعنى ذلك أن الكندى الفلكى كان معاصرا لهذه الحركة التي وازنت بين الفلكين ، ورجحت بين الطريقتين ، ومزجت بينهما ، لتخرج بضرب جديد من علم الفلك لا هو هندى ، ولا هو يونانى ، وانما هو فلك يخطو بهذا العلم خطوة جديدة الى الامام .

ولا نزاع أن الكندى قد شارك الى حد كبير فى هذه الحركة . ولكنه لم يكن مشاركا فقط ، بل أكبر الظن أنه كان رائدا من روادها ، وعلما من أعلامها ، وكان له تلاميذ يأخذون عنه . ولا غرو فقد كان الكندى فى الحقيقة صاحب مدرسة .

ومما لا نزاع فيه أن وضع الحجر الاساسى فى البناء ، أصعب كثيرا من تشييد البناء نفسه بعد ذلك ، ونحن اذا شئنا تقويما صحيحا لفلسفة الكندى وآرائه فلابد أن نزنها بميزان الظروف العصيبة التى أحاطته ، وعلى رأسها الابتكار والابتداع . ان الذين جاءوا بعد الكندى وجدوا الطريق معبدا مذللا فساروا فيه ، أما هو فقد كابد فى شق الطريق ، وكانت عنده بصيرة نافذة استطاع بها أن يهتدى الى الطريق الصحيح .

ان الكتابة عن الكندى ، وانفاق الزمن والجهد فى دراسته ، ليس عبثا لا طائل وراءه ، بل هو جزء من تراثنا القومى يبين لأبناء الجيل الحاضر أن نهضة الشرق العربى منذ عشرة قرون انما قامت على أكتاف أولئك العلماء والفلاسفة الذين وهبوا أنفسهم للمعرفة ، وحققوا لبلادهم انتصارات علمية واسعة ، حتى استحقوا أن يوصفوا بأنهم عالميون .

(من الدكتور أحمد فؤاد الاهوانى)

المصادفة والقانون العلمى

أما موضوع قانون الصدفة والاحتمال الذى كتب عنه فى المجلة الدكتور محمد محمود غالى ، فقد علق عليه الاستاذ محمود أمين العالم ، وهو متخصص فى هذا الموضوع ـ كان قد قدم عنه رسالة جامعية ممتازة منذ عشر سنوات ـ قال فى تعليقه :

منذ سنوات بعيدة والدكتور غالى يفتح لنا آفاقا رحبة على حقائق العصر العلمية ، وفى مقال العدد الماضى يمزج مزجا عذبا بين ثقافته العلمية وخبراته الانسانية ، وتراثنا الشعبى . ورغم ما يتميز به حديثه من بساطة فانه يزخر بكثير من القضايا الفكرية البالغة الاهمية . وفى مقدمتها قضية المصادفة والاحتمال فى العلم الحديث .

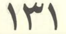
والحقيقة أن قضية المصادفة والاحتمال من أخطر المعارك الفكرية فى العلم الحديث ، بل تكاد تخرج عن نطاق العلم الطبيعى ، الى العلوم الانسانية نفسها . وما أكثر العلماء ومؤرخى العلم والفلاسفة الذين يتخذون من التفسير المثالى للمصادفة والاحتمال سندا لاقامة فلسفة شاملة متناقضة تماما مع روح العلم ، مجافية لموضوعيته . فما أكثر المحاولات التى سعت وما تزال تسعى لاقامة تعارض بين القول بالمصادفة فى النظرية العلمية ، أى بين اتخاذ المنهج الاحتمالى فى القياس ، من ناحية ، وبين القول بموضوعية القوانين العلمية ،وحتميتها، وقابليتها للتنبؤ من ناحية أخرى . والحقيقة انه لا تعارض . فقياس الاحتمالات ليس تعبيرا عن عجز بشرى ، أو نقص فى تحديد العوامل الداخلة فى تشكيل الظاهرة العلمية فحسب ، أى ليس تعبيرا عن نقص ذاتى ، وانما هو تعبير عن طبيعة الظاهرة موضوع القياس . فالظواهر العلمية اليوم ـ فى الفيزياء الذرية مثلا ، بل فى العلوم الاجتماعية كذلك ، ليست هى الظواهر الفردية المعزولة ، التى تسعى لتحديد موضعها وسرعتها تحديدا جزئيا ، وانما هى ظواهر متعددة ، متشابكة ، متداخلة تتميز بالحركة وعدم القابلية للارتداد .

لقد عجزت فيزياء نيوتن الميكانيكية عن معالجة هذه الظواهر وقياسها قياسا علميا . ومن هنا بدأت الازمة فى الفيزياء الحديثة التى غيرت كثيرا من المفاهيم والمناهج فى قلب النظرية العلمية .

ولعل القانون الثانى لنظرية القوى الحرارية وهو المعروف بقانون كارنو الذى يتعلق بعدم امكان تحويل الحرارة الى الشغل تحويلا كاملا ، أن يكون أول أزمة فى الفيزياء الحديثة . ثم أخذت بعد ذلك تتكشف ظواهر أخرى تؤكد هذه الثورة على الحدود الميكانيكية للنظرية العلمية ، مثل الحركة البراونية والتحليل التلقائى لذرات الراديوم ، والنظرية الحركية للغازات الخ .. الخ .

والقياس الاحتمالى فى الحقيقة هو الصياغة الكمية السليمة لمثل هذه الظواهر الجديدة .

ولقد تطورت النظرية الفيزيائية بعد ذلك بما يؤكد هذا تماما ، وخاصة فى مجال البناء الداخلى للذرة . ولعل من أخطر الموضوعات فى هذا المجال قضية طبيعة الضوء . فلقد تنازع تفسير الضوء مدرستان : المدرسة الجسيمية والمدرسة الموجية . واستندت المدرسة الجسيمية على ظاهرتين مهمتين هما ظاهرتا المفعول الكهرضوئى ، والمفعول الكمى . وتؤيد هاتان الظاهرتان المظهر الانفصالى للضوء فى شكل فوتونات . ولقد



كشفت هذه النظرية الجسيمية عن مبدأ علمى هو مبدأ عدم التحديد ، وبمقتضى هذا المبدأ لم يعد هناك سبيل لتحديد سرعة الالكترون بدون اثارة الاضطراب فى موضعه ولا سبيل الى تحديد موضعه بدون اثارة الاضطراب فى سرعته . وابان هذا المبدأ عن أن الظواهر الداخلية فى تركيب الذرة ذات طبيعة متداخلة ، متشابكة ، مما يجعل دراسة احداها تؤثر تأثيرا مباشرا على الاخرى .

والى جانب هذه النظرية ، هناك نظرية أخرى هى النظرية الموجية ، التى تستند كذلك الى ظاهرتين مهمتين هما ظاهرتا التداخل والانعطاف . وبمقتضى هاتين الظاهرتين لا سبيل الى الشك فى الطبيعة الموجية للضوء كذلك !

ثم كشفت الدراسات بعد ذلك أن الضوء له فى الحقيقة هذان المظهران والطبيعتان معا : أى الجسيمية والموجية !.. ولا سبيل الى قياس هذا الطابع الجدلى المزدوج بغير حساب الاحتمالات كذلك .

ان حساب الاحتمالات اذن كما ذكرنا ليس حدا لمعرفتنا، ليس تعبيرا ذاتيا عن قصور فى المعرفة ، انما هو قياس يتلاءم وطبيعة الظواهر الموضوعية . أنه اذن كذلك قياس موضوعى .

ولكن هل هذا القياس الاحتمالى، ينفى عن القانون العلمى ، ينفى عن الظاهرة العلمية ، ما تتميز به من حتمية ، وعلية ، وموضوعية ، وقابلية للتنبؤ ؟ لا .. أبدا انما يعطى لهذه المفاهيم أبعادا جديدة ، أعمق من أبعادها الميكانيكية القديمة ! وهذا موضوع كبير لا مجال للافاضة فيه فى هذا الحديث العابر .

وكذلك الشأن بالنسبة للمصادفة . هل المصادفة هى كلمة نغطى بها جهلنا ، أو نعبر بها عن عجزنا عن المعرفة والتنبؤ أو نؤكد بها انعدام الموضوعية ، وانتفاء العلية ، وزوال الضرورة والحتمية فى عالم الطبيعة ؟! لا .. كذلك . ان مبدأ عدم التحديد الذى أشرنا اليه يسمى أحيانا بقانون عدم اليقين ! وهذه التسمية يطلقها بعض العلماء ومؤرخى الفكر للايهام بزوال اليقين العلمى ! وهذا غير صحيح . مبدأ عدم التحديد هو مبدأ تحديدى ! مبدأ موضوعى ! والمصادفة فى الظواهر ، لا تتنافى مع الموضوعية ، ولا تتعارض مع امكانية التحديدوالتنبؤ ، ولا تستبعد الضرورة والحتمية . بل ان المصادفة وجه منأوجه الضرورة ، انها تعبير عن التعقد والتشابك والتداخل والحركة الدائبة فى الواقع الموضوعى . انها اذن ظاهرة موضوعية كذلك كما أن حساب الاحتمالات قياس موضوعى .

بل أقول ان اكتشاف ظاهرة المصادفة الموضوعية واستخدام حساب الاحتمالات ، قد ضاعف من موضوعية العلوم الحديثة، وأتاح لها مزيدا من السيطرة على الواقع المادى والاجتماعى على السواء ، على خلاف ما يزعمه المفكرون المثاليون من انها قد قوضت الموضوعية العلمية ونفت العلية والحتمية .

والحديث فى هذه القضية له شجون ما أظن أن هذه الكلمات السريعة العابرة تتسع لها .

بل لعل أستاذنا الدكتور غالى أن يكون أجدر منى بذلك .

(من الأستاذ محمود أمين العالم)

●

المعرفة الناسلية

وفى موضوع نظرية المعرفة الناسلية للاستاذ عبد الفتاح الديدى ، كتب أحد المشتغلين بالفلسفة من قراء المجلة يقول :

عرض الاستاذ الديدى أفكار جان بياجيه عن المعرفة البشرية . ومع التقدير الشديد للمجهود المبذول فى هذا العرض يمكن ابداء ملاحظة عابرة حول الاسم الذى اطلق على نظرية بياجيه :

أراد الكاتب باسم الناسلية أن ينسب المعرفة الى الجينات ، أى عوامل الوراثة أو المورثات ، وتسمى فى أحيان نادرة الناسلات . ورغم أن بياجيه ـ على ما يذكر الكاتب ـ أشار الى دور هذه الجينات فى المعرفة ، الا انه لم ينسب المعرفة اليها . فكلمة génétique تكون مشتقة من genèse وفى بعض الأحيان من génétique أى genetics بالانجليزية وهو علم الوراثة .

وتستخدم هذه الصفة فى الفلسفة وعلم النفس بمعنى التكوينية أى الجبلية (وأحيانا الوراثية) فى مقابل البيئية أو المكتسبة. ومن ناحية المضمون نجد أن هذا المعنى أقرب الى مفهوم بياجيه أما من ناحية الشكل ـ أى من الناحية اللغوية ـ فالصفة من الجينات gènes هى génique ، وبالانجليزية genic وهى على العموم كلمة قليلة الاستعمال .

ويحدد معجم لالاند الفلسفى معنى génétique بانها « ما تخص تكوين شىء ما أو ظاهرة أو نظام . والمنهج التكوينى هو الذى يقوم على دراسة موضوعات علم ما مقررا التكوين الذى بدأت منه .. والنظرية التكوينية هى التى تقول أن الفكرة أو العاطفة أو الملكة الخ يمكن أن تنشأ بواسطة تركيب يبدأ من عناصر لم تكن تحتويه من قبل » .

نشير مرة أخرى الى أن هذه الملاحظة العابرة لا تتسع لما يجدر أن يقال عن الجهد المبذول فى المقال المذكور لتقديم جان بياجيه باللغة العربية .







الفائزون بجوائز الدولة التقديرية

محمد فريد أبو حديد
وجائزة الدولة التقديرية فى الآداب

بقلم محمود تيمور

تخرج فى مدرسة المعلمين العليا سنة ١٩١٤ ـ حصل على ليسانس الحقوق من الخارج سنة ١٩٢٤ ـ اشتغل مدرسا بالتعليم الحر ، ثم بوزارة المعارف ـ شغل منصب سكرتير عام جامعة الاسكندرية عند انشائها سنة ١٩٤٢ ، ثم منصب وكيل دار الكتب ، ثم أصبح وكيلا لوزارة المعارف ثم مستشارا فنيا لها .

اشتغل بالأعمال الأدبية منذ تخرجه وكتب فى مجلة السفور ثم فى السياسة الأسبوعية والهلال وكان من منشئى مجلة الرسالة ثم مجلة الثقافة واشترك فى انشاء لجنة التاليف والترجمة والنشر سنة ١٩١٤

له أربعة كتب مترجمة عن الانجليزية وعدة مسرحيات مؤلفة وله مؤلفات قصصية أشهرها الملك الضليل وزنوبيا ملكة تدمر وعنترة والمهلهل والوعاء المرمرى وازهار الشوك وأنا الشعب .

فى اسمه ما يحمل خصائص مسماة ، فان اسم « أبى الحديد » يشعرك بالقوة والصرامة ، وانه حقا لرجل صلب العقيدة ، شديد المراس ، يتجلى الوقار فى سمته وشارته ، وتشيع الرزانة والاتزان فيما يجرى به قلمه ، فاذا تحدث الى صحابته فى مجلس ، أو خاطب مستمعيه فى منتدى ، كان الجد أظهر سماته ، وان انتاجه الضخم المنوع فى الكم والكيف ليدلك أوفى الدلالة على مافيه من عزم وجلد ، وعلى ما أخذ به نفسه من مثابرة ومصابرة ، وعلى ما طبع عليه من روية وأناة .

ومما تميزت به شخصية « أبى الحديد » روح الاعتدال والتعقل والحكمة ، فأنت تكاد ترى فيه قاضيا أريبا حصيفا ، لا يركن الى رأى الا عن تفهم وتثبت واقتناع ، فاذا عبر عن رأيه لم تجمح به عاطفة ، ولم يغل فى قول ، ولعل فيما أكسبه هذه الخاصة أنه رجل تربية ، وما أشبه المربى والقاضى فى جملة من الخصائص التى لابد منها لكى يؤدى كل منهما رسالته فى مثلها الأعلى ، ولعل دراسته الحقوقية كذلك أمدت دراسته التربوية بما زاد هذه الخاصة فى طبعه تأصلا وازدهارا ، فكان سلطانها على حياته الأدبية ، الى جانب حياته العامة ، عميقا كل العمق ، ناصعا غاية النصوع .

وليس من ريب فى أن تلك الخاصة هى التى نأت به عن أن يكون له فى المعارك القلمية بين الأدباء والنقاد مشاركة ملحوظة ،

فما كان « أبو حديد » من أولئك الذين يولعون بالمساجلات والمصاولات حول قضايا الفكر والأدب ، وما عرفناه يقحم نفسه بين أطراف الخصومة فى هذه القضايا يمنة أو يسرة ، على حين أنه فى الطليعة من رواد المذاهب الفكرية والاتجاهات الأدبية فى عصرنا الحديث ، وأن له فى هذه الريادة أثرا خصبا يتمثل فى انتاجه الموضوعى الفنى ، وفى تأييده النظرى للمبادىء النقدية التى بها يؤمن ، واياها يعتمد . وهذه مؤلفاته القصصية وغير القصصية ترسم منهجه ، وتلك فصوله وأحاديثه تؤدى أمانة النقد على خير ما يؤديها ناقد مكين .

اذا قرأت له مؤلفا قصصيا أدركت أول وهلة أنه كاتب لا يترك قلمه طلقا على سجيته ، قانعا منه بعفو الخاطر ، وفيض البديهة، ولكنه يختط لعمله الفنى خطة محبوكة ، ويصور شخصياته بدقة مقصودة ، ويجعل لسعيه غاية بعيدة ، وذلك لا يتسق الا لأديب أوتى الموهبة ، فلم تهتز أعطافه غرورا بها ، ووقوفا عندها ، بل آثر اكتساب المعرفة الوافية الواعية بأنماط الأدب وطرائقه ، وصبر نفسه على الدراسة المتعمقة لفن القصة فى أروع ما كتب منه ، وما نقد به ، على تعاقب العصور ، فى شرق وغرب .

نلمح هذا كله مطويا ، يكشف عنه ما تطالعك به مؤلفاته ، فان مضيت تقرأ له بعض ما كتب من فصول وما ألقى من أحاديث ، عرفت صراحة أى ناقد صحيح الرأى ، دقيق الملاحظة ، وأى أديب واسع الاطلاع ، وثيق المعرفة ، ذلك الذى يلقى دروسا نقدية غالية فى صورة فصول مرسلة ، وأحاديث عابرة .

وقف فى « مجمع اللغة العربية » ينوب عنه فى تتويج انتاج كاتب ـ أنا به أعرف من سواى ـ فرأيناه يسترسل فى عرض أدبى نقدى لتاريخ القصة وتطورها ، عرض يستخلص لك أدق المعانى والأفكار ، فيصف الأديب بأنه « رائد البشرية » ، ويقول :

« كان الانسان منذ القدم يتجه بفكره الى جانبين من الوجود . جانب الأشياء ، وجانب الحياة ، وكانت عدته فى هذا البحث المزدوج طوائف من رواد الانسانية الذين كانوا يسيرون فى الطليعة بما وهبهم الخالق من ذكاء والهام ، فكان رواد البحث عن الأشياء هم العلماء ، وكان رواد البحث عن أسرار الحياة الانسانية هم الأدباء، بالمعنى الأوسع الذى يشمل كل أصحاب الفكر والتعبير منذ بدأت حياة العقل فى الانسان . »

ويصور لك مكان القصة من الأدب الحديث ، فيقول :

« القصة فى صورتها الحالية ليست سوى نمو حديث فى الأدب العالمى ، وانها طارئة عليه بعد أن مهدت لها المطابع واستعدت لها الشعوب منذ أصبحت مقدرة القراءة شائعة بين الناس . وليس القصص الحديث شيئا آخر سوى المظهر الأخير للرائد الانسانى الذى كان منذ القدم يتدسس فى الطبائع الانسانية ويكشف الغطاء عن أسرارها ، متصلا بها ، مستجيبا لها ، مهتزا بما يكشفه منها ، متغنيا بما يلمحه فيها من الجمال والسمو ، باعثا روحه فى أنغامه الشجية ليملأ بها القلوب ويجلو بها البصائر . »

ويعرف ما يعنيه بالأدب ، موضحا ما بين الأدب الانسانى والأدب القومى من صلة ، فيقول :

« اذا تكلمنا عن الأدب ، كان حديثنا دائما عن الانسانية ، لأن الأدب لا يعرف حدود الدول ، ولكننا مع ذلك نعرف أننا جماعة من الانسانية ، نحن نحس بأنفسنا ونعرف أننا وان كنا بشرا فى محيط الانسانية الجامع فنحن أمة من البشر فى محيطنا الادبى ، واذا كان الادباء من كل الالوان والامم واللغات يطيعون وحى الهامهم فى خدمة الانسانية المجردة ، فان لكل أمة أن تفاخر بما أنتج أبناؤها فى تلك الخدمة الكبرى » .

ويقف بعد سنوات نائبا عن المجمع فى تقدير قصص نالت جوائزه ، فيفرغ بجهده أو يكاد لبيان الضوابط التى تدرك بها أسرار البلاغة فى فن القصة ، فمن هذه الضوابط تصويرها للشخوص تصويرا واضحا بحيث يكونون عالما صادقا نابضا بالحياة ، ومنها تصوير ما يحيط بهؤلاء الشخوص بحيث يجعل عالمهم الذى يعيشون فيه ممتلئا بهم ، حتى يحمل القارىء على أن يعيش معهم فى ذلك العالم الواضح المليء ، ومنها أن تكون القصة مشبهة للحياة فى دلالاتها دون تكلف أو تلفيق أو تظاهر ، فكلما كانت الحركة أكثرمرونة كانت أقل ضجة وجلبة ، ورأس الضوابط جميعا أن يكون للقصة موضوع فيه من المواقف الانسانية ما يقف عنده العقل للتأمل ، فامتياز الأديب فى وقوفه عند الزوايا التى تتضح له فيها معانى الحياة الدقيقة ، فاذا ما نقلها الى القراء تجاوبوا معه .

والأستاذ « أبو حديد » : كاتب ثائر لعروبته ، غيور على قوميته ، يطبع نزوعه الوطنى الصميم أعماله جميعا ، بيد أنه استطاع أن يعصم نفسه فى هذا التيار العاطفى الجارف من التهافت والتهور ، فثورته وغيرته وليدة ايمان صادق ، وحمية باطنة ، لا تعبر عن وجودها برفع الصوت وقرع الطبل ، ولكنها تستحيل طاقة فكرية دافعة ، وقوة أدبية عارمة ، تستعين بأمجاد الماضى وأوضاع الحاضر وأمانى المستقبل لتعمل علىايقاظ الروح القومى وانعاشه ، وتفنى فى تزكية المثل والأهداف المرموقة لاحياء أمة حرة فى وطن كريم .

ومن مظاهر هذا النزوع عنده تأثره البالغ بالأدب الشعبى الذى هو صورة صادقة للنفس البشرية ، وتمثيل لما يحس به عامة الناس من آلام وآمال ، وانه ليصف لنا الشاعر الشعبى صاحب الربابة يوم استمع اليه وهو شاب بعد ، فيقول : « كان ينشد كأنه يحدث نفسه بحلم يراه خلال سنة من النوم ، أو يناجى أطيافا تظهر له من عالم مستور ، تهتف له بأسرار الانسانية التى ما زالت منذ القدم تملأ البشر أملا وتجعل لحياتهم مقصدا » . وهو يهدى الى ذلك القصاص الشعبى المنشد فريدة من فرائده ، هى قصة « الوعاء المرمرى » فيقول : « انها تحية للشاعر الذى ما زالت صورته ماثلة فى الذكرى ، لا يذكر أحد أن أناشيده القوية الوثابة كانت تحرك قلوب طلاب الحرية نحو عزمات الغد الطالع من ضمير الغيب ، فهذه القصة هى بعض الأصداء الباقية فى القلب من تلك الأناشيد البارعة التى كانت القلوب تتجاوب لها، عندما كانت الأيدى تسخو بقليلها ، والقلب يجود بكثيره ، عندما كانت الصور والمعانى أثمن وأكثر قوة من الحقائق والمادة ... »

والأستاذ « أبو حديد » فوق ذلك كله من أولئك الذين هيأتهم ملابسات النهضة الحديثة فى مطلع هذا القرن ليكونوا رسل تجديد ودعائم تطوير للأدب العربى ، واتجاه به الى مستوى يساير به تطور الأدب العالمى ، فهو من الصفوة الذين بشروا بالأدب القصصى ، ورأوا فيه الصيغة الجديدة للتعبير الفنى عن الحياة والمجتمع ، وأذكر أنى قرأت له منذ نصف قرن أو نحوه قصة « مذكرات محمد » تلك التى كتبها وهو فى زهرة عمره ، وقد ترادفت بعد ذلك مؤلفاته القصصية تكشف عن أستاذية متمكنة فى هذا المضمار ، وتعمل على تأصيل ذلك الفن العصرى المستحدثفى أدب العروبة على أوضاعه السليمة .

وقد برزت معالم التجديد القصصي في مؤلفات « أبي حديد » في جانبين : أحدهما موضوعي ، والآخر شكلي .

ففي الجانب الموضوعي وقف في محاريب التاريخ العربي يكتنه ما فيه من بطولة ، ويستلهم منه كرائم المعاني الانسانية التي يأنس فيها عصرنا الحاضر ما يطهر به نفسه ، ويقوى به طموحه ، ويبصره بأسباب القوة والمنعة والعزة في معركة الحياة ، فليس القصص التاريخي أو التاريخ القصصي عنده تمثيلا محضا للماضي، ولا تحليلا مجردا لما جرى فيه ، ولكنه وصل بين الماضي والحاضر وصلا يقوم على تعرف الأسباب الوثيقة بين الانسان في أمسه البعيد ويومه المشهود .

●

وأما تجديده في الجانب الشكلي ، فهو محاولته الرشيدة أن يخرج بالشعر العربي من سجن القوافي الملتزمة والأوزان بوحداتها المألوفة الى أفق الحرية والانطلاق ، وذلك لكي يستطيع الشاعر العربي أن يصوغ الملاحم والتمثيليات ، وما هو بقادر على ذلك اذا لم يتحرر من قيد التزام القافية وقيد الاستمساك بالوزن المتعارف المأثور ، وما أحوج أدب العروبة الى أن يكون حظه من الشعر الملحمي والتمثيلي غير منقوص .

واذا جاز الحكم على أدب « أبي حديد » في كثير مما كتب بأنه أقرب الى الأدب الهادف ، فلا شك في أن الهدف فيه ليس كل ما يحتويه ، ولا شك في أن فنه لم يقف عند الظواهر ، ولم يكتف بالحدث العابر ، ولم يكن كذلك بالأدب الذي يشوبه الفرض والاجتلاب ، فالحياة في قصصه تتحرك كما تراها العيون ، والأحداث تتطور وفق السنن الطبيعية الجارية ، والموضوعات التي تتدفق فيها تلك الحياة ، وتدور حولها هذه الأحداث ، موضوعات لا تباين النفس البشرية فيما لها من غرائز ونزعات ، فلا ضير على الفن القصصي من الهدف القومي أو الاجتماعي متى استطاع الكاتب أن يعلو في موضوعيته على نطاق الخطابة والموعظة ، أو الدرس والتعليم ، ويخلص بعمله الى أن يكون أدبا فنيا له بالحياة سبب وثيق ، وبينه وبين الانسان نسب عريق .

وان من المناصب لما يسعد بمن يتولونه ، اذ يضفون عليه من جاههم أضعاف ما يسدى اليهم من الجدوى . وكذلك الجوائز، فرب جائزة تشرق هالتها بمن تهدى اليهم من الاكفاء ، ولا مراء في أن أكفاء جائزة الدولة التقديرية في الأدب ، سواء منهم من سبقت اليهم بالأمس ، ومن سوف تلاحقهم في الغد ، يأنسون بزمالة « أبي حديد » لهم في هذه الجائزة الرفيعة ، ويجدون في أنفسهم لذلك أجمل معاني الاعزاز والتكريم .



تخرج في كلية الحقوق سنة ١٩٢٥ ـ حصل على دكتوراه العلوم الاقتصادية والسياسية والقانونية من جامعة باريس سنة ١٩٢٩ ـ تدرج في مناصب التدريس حتى أصبح عميدا لكلية حقوق بغداد سنة ١٩٤٤ ـ آخر وظيفة شغلها هي محافظ البنك المركزي المصري .

النشاط العلمي

بدأ الدكتور عبد الحكيم الرفاعي نشاطه العلمي عندما عين مدرسا للاقتصاد السياسي والمالية العامة بكلية الحقوق في جامعة القاهرة سنة ١٩٢٩ . وقد رقي بعد ذلك استاذا بهذه الكلية سنة ١٩٣٩ ، وانتخب وكيلا لها في سنة ١٩٤٤ ثم انتدب عميدا لكلية الحقوق العراقية في سنة ١٩٤٤/١٩٤٥ .

وفي سنة ١٩٤٧ عين وكيلا لوزارة المالية ، لكنه استمر رغم ذلك في القيام بأعباء التدريس بصفته استاذا غير متفرغ بجامعة القاهرة ولم ينقطع عن التعليم الجامعي الا منذ عام ١٩٥٥ حين عين نائبا لمحافظ البنك الأهلي ، فقد اضطر حينئذ احتراما لقانون هذا البنك الى الاعتذار عن كل عمل آخر .

وفي خلال هذه المدة الطويلة التي قضاها الدكتور الرفاعي في التعليم الجامعي أفاد من فيض علمه آلاف من الطلبة المصريين والعرب ، وقد تخصص كثير منهم بعد تخرجه في شئون الاقتصاد والمال المختلفة ، وحملوا ولا يزالون نصيبا وافيا في بناء مجتمعنا الحديث وهم يعترفون جميعا للدكتور الرفاعي بفضل المساهمة في تكوينهم تكوينا علميا صحيحا ، كما يقرون بما تميز به من انقطاع للبحث وخلوص له ، وهم لم يحفظوا عن استاذهم العلم فحسب بل حفظوا عنه شيئا أكبر من ذلك ، هو حب العلم واحترامه والاحساس بقوته وجماله والأمانة في خدمته والتفاني فيه .

وقد قام الدكتور الرفاعي خلال مدة اشتغاله بالتدريس بوضع مؤلفات وأبحاث عدة ، اذ لم ينقطع سنة واحدة عن معالجة هذا الموضوع أو ذاك من مواضيع تخصصه : وقد بدأ مؤلفاته برسالة للدكتوراه قدمها في موضوع « حركة اصلاح الضرائب المباشرة في مصر » سنة ١٩٢٩ ، وكان هذا الموضوع بالغ الاهمية في ذلك الحين ، اذ كان نظامنا الضريبي حينذاك معيبا جامدا لا يحترم معاني العدالة الاجتماعية ولا يصلح أداة لتحقيق النمو الاقتصادي ولا يكفي موردا لتغطية نفقات الدولة المطردة النمو ، وكان لا بد من أبانة كل ذلك وبحث أوجه اصلاحه ، وذلك ما اضطلع به الدكتور الرفاعي في رسالته هذه التي حصل بها على درجة الدكتوراه بأعلى مراتبها من

جامعة باريس . ولا شك أنه كان للآراء التى أوردها فى هذه الرسالة بعض الأثر فى قوانين الضرائب التى صدرت سنة ١٩٣٩ .

وأعقب ذلك كتابه فى الاقتصاد السياسى (سنة ١٩٣٦ ، سنة ١٩٣٧) وهو من جزئين يعد فى طليعة المؤلفات العربية التى أحاطت بمسائل علم الاقتصاد احاطة تفصيلية وافية . وقد كانت كتب الاقتصاد العربية قبله فى معظمها جزئية ، تكتفى بمعالجة بعض مواضيع الاقتصاد العامة دون البعض الآخر ، وبذلك يمكن اعتبار هذا الكتاب نقطة البداية فى دراسة الاقتصاد بالعربية على النحو الحديث .

وفى سنة ١٩٤٢ ألف كتابه فى « الضرائب المباشرة فى مصر » ويعد هذا الكتاب ، من بعض الوجوه تكملة لرسالته آنفة الذكر ، فقد شرح فيه أحكام الضرائب المباشرة الجديدة التى فرضت فى مصر سنة ١٩٣٩ ، مقارنا بين النظام الذى تخيرته حكومتنا آنذاك لهذه الضرائب والأنظمة المنظمة المقابلة لها فى البلاد الأخرى . وقد صدر هذا الكتاب فى أوانه ، فقد كان فقه الضريبة المصرى حينذاك فى مهده ، فشارك الكتاب فى ارساء قواعده ، وأعان القضاء والمؤلفين على تفهم هذا النوع القانونى الجديد .

وحين انتدب الدكتور الرفاعى عميدا لكلية الحقوق فى بغداد ، انتهز هذه الفرصة لوضع مؤلفه فى « علم المالية العامة والتشريع المالى العراقى » (١٩٤٤ - ١٩٤٥) وقد تضمن هذا الكتاب ، كما يدل عليه عنوانه ، شرحا لمبادىء علم المالية العامة وتطور الفكر المالى ، كما تضمن بيانا لاهم أحكام التشريعات المالية العراقية ، مقارنة بالأحكام المصرية المقابلة . ويعد الكتاب من هذه الوجهة باكورة الدراسات المقارنة فى مجال التشريعات المالية العربية .

هذه كلمة موجزة عن مؤلفات الدكتور الرفاعى ، لكن هذه الكتب ، على جليل نفعها ، لا تمثل الا جزءا من جهده فى التأليف ، فان جل هذا الجهد يتمثل فى أبحاثه التى نشرها فى المجلات العلمية المتخصصة ، والواقع أن تاريخ أدب المقالة الاقتصادية أو المالية بمعناها العلمى الصحيح ، يكاد يبدأ فى اللغة العربية ، بميلاد مجلة القانون والاقتصاد التى يصدرها أساتذة كلية الحقوق فى جامعة القاهرة منذ سنة ١٩٣١ ، ولم ينقطع الدكتور الرفاعى منذ سنتها الأولى عن موالاتها ، وكذلك موالاة مجلة مصر المعاصرة ، بأبحاثه فى مختلف الشئون الاقتصادية والمالية الهامة . فالرفاعى فى مقدمة الرعيل الأول الذين أنشأوا هذا النوع من الأدب العلمى فى البلاد العربية ، ولهذا الأمر أهميته وخطره ، فانه يخدم علم الاقتصاد ، كغيره من العلوم بخدمة جزئياته ، والتعمق فيها واستجلاء غوامضها ، وذلك ما أقدم عليه الرفاعى مع زملائه ، متابعا السير فيه فى حماسة واصرار ، رغم قلة الاحصاءات وندرة البيانات ومحاولة الأجنبى ابقاء شئون الاقتصاد والمال وقفا عليه ودفعه الباحث العربى بعيدا عنها حتى لا يشاركه أمرها بعد ان تفرد به .

ومن المتعذر أن نقوم هنا بتحليل أبحاث الدكتور الرفاعى ومقالاته المشار اليها ويكفى أن نذكر أنها تناولت مواضيع هامة فى الاقتصاد الوطنى والدولى ، وقد تابع فيها المؤلف الأحداث والمشاكل الاقتصادية الكبيرة فى الداخل والخارج ، وعرض لكل منها بالشرح والتحليل ، وردها الى أصولها ومسبباتها ، كما ناقش وسائل علاجها ، وبذلك لم يغرق الدكتور الرفاعى فى النظريات ، وان استعان بها فى دراسته التطبيقية ، فعندما اجتاحت العالم سنوات الأزمة الثلاثينية وتقدمت الحكومات الأوروبية والأمريكية بوسائل مختلفة لحلها ، أدرك الدكتور الرفاعى ما لهذه الحلول من أثر بالغ فى اقتصاد بلاده ، وهو الاقتصاد الذى كان شديد الارتباط بالاقتصادين الانجليزى والأمريكى خاصة ، لذلك عكف على دراسة أوجه العلاج التى اتبعت فى الخارج حلا للأزمة ، وكان ذلك فى سلسلة من المقالات أهمها : الازمة النقدية الانجليزية ، وتأثير الازمات النقدية الانجليزية فى النظام النقدى المصرى ، وتثبيت الاثمان بواسطة السياسة النقدية ، واستعمال الأوراق الأجنبية كضمان للاصدار ، وسياسة رفع الأسعار فى الولايات المتحدة ، وتثبيت الدولار المؤقت وتطور السياسة النقدية فى الولايات المتحدة وتخفيض قيمة العملة البلجيكية والتطورات النقدية الحديثة ، والتعويضات وتسويتها فى مؤتمر لوزان المنعقد فى يونيو - يولية سنة ١٩٣٢ - كما يتصل بهذا الموضوع أيضا دراسته عن حماية صناعة السكر فى مصر .

ولما تهيأت الظروف فى مصر كى تبدل دينها العام خلال الحرب العالمية الثانية ، مهد الدكتور الرفاعى لذلك بمقالة فى تخفيف أعباء الدين العام ، وحين فكرت الحكومة فى فرض ضريبة على الأرباح الاستثنائية ، تناول أنظمة هذه الضريبة فى الخارج ، والمشروع الخاص فى مصر ، بالنقد والتعليق ، كذلك فانه كتب بحثه فى ضريبة ارباح المهن غير التجارية عندما فكرت الحكومة فى تغيير النظام الذى كانت قد وضعته لهذه الضريبة فى سنة ١٩٣٩ .

وفى أعقاب الحرب العالمية الثانية ، توالت المشكلات الاقتصادية فى مصر والخارج ، ولم تفت الدكتور الرفاعى دراسة هذه المشكلات ، لذلك نراه يكتب فى مشكلة الأرصدة الاسترلينية المتجمدة ، مبينا نشأة هذه الارصدة ، وتطورها فى أثناء الحرب ، ومستقبلها ، مع مناقشة حجج انجلترا فى انكار هذه الديون ثم الاقتراحات التى قدمت لتسويتها ، وأوضح فى ختام هذا البحث أنه يجب لمنع تراكم الارصدة مستقبلا أن تكون للحكومة فى مصر السيطرة على نظام البلاد النقدى وأن يحول البنك الاهلى الى بنك مملوك للدولة .

ولما انعقد مؤتمر باريس للتعويضات الالمانية فى ديسمبر سنة ١٩٤٦ قدم الدكتور الرفاعى بحثا فى طلبات مصر فى هذه التعويضات مقارنة بطلبات غيرها من الدول .

كذلك فانه تناول فى بحثين مطولين المسائل الاقتصادية والمالية التى عرضت على الجمعية العامة لهيئة الأمم المتحدة فى دورى انعقادها الثانى والثالث .

وفى عام ١٩٦٠ أسهم الدكتور الرفاعى فى احياء العيد الخمسينى للجمعية المصرية للاقتصاد السياسى والتشريع والاحصاء ببحث قيم عن « الاتجاهات الاقتصادية فى الخمسين سنة الأخيرة فى ضوء الدراسات فى مصر والخارج » . وقد تناول البحث تحليل معالم ذلك التطور الأساسى الذى طرأ على الفكر الاقتصادى حول تدخل الدولة فى الميدان الاقتصادى فى غمار تلك الفترة الحافلة بالأحداث من تاريخ العالم ، واستعراض صور التدخل فى ظل مختلف النظم الاقتصادية

والسياسية ، وتحليل آراء المفكرين المعاصرين التى جعلت من تدخل الدولة ضرورة لا مندوحة عنها فى الدول النامية والمتخلفة اقتصاديا على السواء والالمام باتجاهات التدخل الحكومى فى مصر وخاصة منذ قيام ثورة سنة ١٩٥٢ التى اتخذت من التخطيط الاقتصادى أداة لتنظيم الحياة الاقتصادية بما يكفل ارساء قواعد النظام الاشتراكى الديمقراطى التعاونى فى ضوء المبادىء التى تضمنها دستور سنة ١٩٥٦ والدستور المؤقت للجمهورية العربية المتحدة فى سنة ١٩٥٨ .

هذه هى المؤلفات والابحاث المنشورة للدكتور الرفاعى ، وله فوق ذلك مؤلفات أخرى غير مطبوعة ، رغم ما لها من قيمة علمية كبيرة ، وكانت هذه المؤلفات فى شكل دروس ألقاها على طلبة الدراسات العليا فى قسم الاقتصاد فى كلية الحقوق ، وهى محاضراته فى اتفاقات الدفع الثنائية ، وفى النظام الجمركى من الناحيتين الوطنيةوالدولية ، وفى التنظيمات الدوليةالاقتصادية الحديثة (صندوق النقد الدولى وبنك الانشاء والتعمير) .

والناظر فى هذه المؤلفات المتعددة يجد انها تمتاز بانها جميعها ابحاث جديدة تعاصر الأحداث ، كما أنها ذات نفع نظرى وتطبيقى أكيد ، وفيها أصالة وعمق وسعة اطلاع كما تتمثل فيها أمانة العالم وحيدته وسلامة نهجه ودقة بيانه وعبارته .

ولم تقتصر صلة الدكتور الرفاعى بالعلم على التدريس والتاليف ، بل تجاوزت ذلك الى ميادين أخرى ، فقد قام خلال سنين طويلة ، بالاشراف على كثير من رسائل الدكتوراه فى الاقتصاد والمالية العامة ومناقشتها ، كما عمل مدة طويلة عضوا فى مجلس جامعة القاهرة وفى المجلس الاعلى للجامعات ومجلس ادارة جمعية الاقتصاد والتشريع ، كذلك فقد مثل الجامعة المصرية أكثر من مرة فى المؤتمرات فى الخارج ، كمؤتمر برلين للسكان فى سنة ١٩٣٥ ، ومؤتمر المالية العامة فى باريس سنة ١٩٣٨ . وقدم فى هذه المؤتمرات أبحاثا كانت موضع التقدير من زملائه العلماء . وقد ربطته بكثير منهم ولا تزال بروابط من الاحترام والتقدير المتبادل ، فساهم بذلك فى خلق سمعة علمية طيبة للعرب فى الخارج .

النشاط العامى

من الصعب أن نفصل بالنسبة للدكتور الرفاعى بين نشاطه العامى والعملى ، وتلك شيمة العلماء العاملين ، فهم يفيدون مما يمارسونه من عمل ، كما انهم يقيمون مساهمتهم فى الحياة العملية على أساس من فهمهم العلمى للمجتمع وما يقوم بين قطاعاته المختلفة من روابط ، ويعتمل فيه من شتيت القوى .

وقد بدأ نشاط الدكتور الرفاعى فى ميدان العمل حين ندب مديرا لادارة الشئون الاقتصادية بجامعة الدول العربية ، وكان ذلك فى سنة ١٩٤٦ ، فشارك بذلك فى أرساء النظم المالية للجامعة العربية الوليدة ، كما أشرف حينذاك على نشاطها فى الحقل الاقتصادى . لكنه لم يلبث أن عين وكيلا لوزارة المالية فى سنة ١٩٤٧ ، واستمر بها الى سنة ١٩٥٢ ، وعهد اليه علاوة على ذلك بالقيام بأعمال الحارس على أموال الرعايا الألمان والايطاليين ومديرا لمكتب البلاد المحتلة .

وقد استطاع الدكتور الرفاعى خلال قيامه بأعباء وكالة وزارة المالية ، المساهمة فى تنظيم مصلحة الضرائب ، وفى وضع التشريعات الضريبية الهامة التى صدرت عقب الحرب العالمية الكبرى ومن أهمها تشريع الضريبة العامة على الايراد .

على أن أهم أعمال الدكتور الرفاعى فى تلك الفترة كان مشاركته فى وضع الاسس الفنية والتشريعية السليمة لاستقلال الجنيه المصرى عن الاسترلينى سنة ١٩٤٧ وفصم علاقته التبعية التى أقامتها انجلترا بينهما منذ سنة ١٩١٦ خدمة لأغراضها الخاصة المنافية لأغراضنا القومية . وهذه العملية دقيقة لا يستطيعها الا الماهر الصناع ، وقد كان نصيب الرفاعى فيها التوفيق ، كما كان التوفيق رائده أيضا فى مهمة مماثلة لها تماما أداها فى سوريا سنة ١٩٤٧ ، فقد استعانت به الحكومة السورية فى تلك السنة لأرساء قواعد النقد السورى فى عهد الاستقلال وفصله عن الفرنك . ويشهد رجالات سوريا الرسميون والفنيون بأن نظام النقد السورى الذى شارك الدكتور الرفاعى فى وضع قواعده على هذا النحو ، ساعد على خلق « ليرة » سورية قوية ، لم يعتور قيمتها نقص فى الداخل أو هبوط فى الخارج .

كذلك أتيح للدكتور الرفاعى فى أثناء وجوده بوزارة المالية القيام بتمثيل الحكومةفى عدد من المؤتمرات والاجتماعاتالدولية وهى : مؤتمر باريس للتعويضات الالمانية سنة ١٩٤٥ ، ومؤتمر الصلح فى باريس سنة ١٩٤٦ ، والجمعية العمومية لهيئة الأمم المتحدة فى أدوار انعقادها فى نيويورك فى سنتى ١٩٤٦ ، ١٩٤٧ ، وفى باريس سنة ١٩٥٨ . وكان مندوبا فى اللجنة الاقتصادية واللجنة الاجتماعية ولجنة الادارة والميزانية . كما مثل حكومته أيضا فى مؤتمر لجنة التجارة الدولية فى جنيف سنة ١٩٤٨ ، ومؤتمر الحراسات الالمانية ببروكسل سنة ١٩٥٠ ، كما عين رئيسا لوفد مصر فى مفاوضات الأرصدة الاسترلينية فى سنة ١٩٤٧ - ١٩٤٨ .

وفى جميع هذه المؤتمرات والمحافل الدولية أوضح الدكتور الرفاعى وجهة نظر مصر ودافع عن حقوقها ، واعترف له مندوبو الدول الأخرى بقوة الحجة وشدة المراس .

وفى سنة ١٩٥٢ عين رئيسا لمجلس ادارة البنك العقارى المصرى وكان فى خلال هذه المدة عضوا بمجلس ادارة شركة التعمير والمساكن الشعبية ثم عين نائبا لمحافظ البنك الاهلى فى سنة ١٩٥٥ فشغل هذه الوظيفة حتى مارس ١٩٦٠ عندما عين محافظا للبنك المذكور ، وفى ديسمبر سنة ١٩٦٠ عين الدكتور الرفاعى محافظا للبنك المركزى المصرى الجديد .

ومنذ تقلد الدكتور الرفاعى هذين المركزين لم ينقطع عن تقديم مشورته الفنية الى الحكومة فيما يعن لها من أمور اقتصادية هامة . كما استمرت الحكومة فى الاستعانة بهكعضو فى وفودها الرسمية الهامة كوفد مصر الصناعى الى الاتحاد السوفيتى والمانيا الشرقية سنة ١٩٥٨ ، ووفد مصر الى الاجتماع السنوى لصندوق النقد الدولى فىعامى ١٩٦١ و١٩٦٢ كما عهدت اليه فضلا عن ذلك برئاسة بعضاللجانلعقد اتفاقات الدفع مع الدول الأجنبية .

لقد خدم الدكتور عبد الحكيم الرفاعى العلم وأهله سنين عديدة واحسن العمل لحكومته وبلاده فى أدق الوظائف وأخطر المهام ، وحقق لنفسه أثرا فى حياتنا الفكرية الاقتصادية داخل الجامعة وخارجها ، وكان فى كل ذلك مضرب المثل فى أداء الواجب والتواضع ونكران الذات .

الفائزون بجوائز الدّولة التشجيعيّة

• فى الفنون

صلاح التهامى

وجائزة الدولة التشجيعية فى الاخراج السينمائى

بقلم أحمد الحضرى

ليسانس آداب قسم لغة انجليزية من جامعة القاهرة ـ ساهم منذ عام ١٩٥٢ فى كتابة سيناريو واخراج عدد كبير من الأفلام التسجيلية ـ ساهم فى الثقافة السينمائية ببلادنا بنشر مقالات وترجمة مجموعة من الكتب عن الفن السينمائى ـ اشترك فى كثير من المهرجانات السينمائية العالمية وفاز فيها بعدة جوائز فى الاخراج السينمائى .

كانت مفاجأة للبعض أن يفوز بجائزة الاخراج السينمائى عن العام الماضى أحد العاملين فى ميدان الأفلام التسجيلية ، فى الوقت الذى تقدم فيه للحصول على هذه الجائزة الى جانبه ، عدد من مخرجى الأفلام الروائية الطويلة التى تكلفت الكثير فى اعدادها وتنفيذها والتى نالت من قبل استحسان المتفرجين واقبالهم .

الا أن من يتتبع التطورات الأخيرة فى الانتاج السينمائى عندنا ومدى ما تقدمه الدولة لتدعيم صناعة السينما بشتى فروعها ، وما تبذله الجهات الحكومية وشركات القطاع العام من جهد ورعاية للنهوض بالفيلم التسجيلى ـ الى جانب الفيلم الروائى ـ الى حد انشاء مركز خاص بالأفلام التسجيلية ضمن الخطة الخمسية القادمة تصل ميزانية تأسيسه الى مبلغ نصف مليون من الجنيهات ، ومن يتتبع أعمال المخرج صلاح التهامى وما قدمه لنا من أفلام تسجيلية خلال الاثنى عشر عاما الماضية ، وما وصل اليه فيها من وضوح الرسالة وسلاسة العرض وتشويق المتفرج ، وما يبذله من جهد ومثابرة فى اخراج سلسلة أفلامه الشهرية « سباق مع الزمن » ، لابد وأن يرحب كل الترحيب بقرار المجلس الأعلى للفنون والآداب والعلوم الاجتماعية بمنح هذ المخرج أول جائزة تشجيعية من الدولة للاخراج السينمائى ، عن فيلميه التسجيليين « مذكرات مهندس ١٩٦٢ » و « مذكرات مهندس ١٩٦٣ » .

هذا وقد سبق للمخرج صلاح التهامى أن فاز فى مسابقة جوائز السينما فى المرتين اللتين شملت فيهما الجوائز ميدان الأفلام التسجيلية . اذ فاز عام ١٩٥٩ فى المسابقة التى نظمتها مؤسسة دعم السينما بجوائز الاخراج والمادة العلمية والسيناريو عن فيلمه « دياب » كما فاز عام ١٩٦٤ فى المسابقة التى نظمتها المؤسسة المصرية العامة للسينما والاذاعة والتليفزيون بجائزتى السيناريو والاخراج عن فيلمه « سباق مع الزمن » عدد مايو ١٩٦٣ . أما عن أفلامه التى عرضت فى الخارج ومثلتنا فى مهرجانات السينما العالمية ومدى ما أحرزته من نجاح وما فازت به من جوائز ، فسنذكره خلال العرض السريع التالى لمجموعة أفلام هذا المخرج التسجيلى .

بعد أن أتم صلاح التهامى دراسته الجامعية بحصوله على ليسانس كلية الآداب فى اللغة الانجليزية عام ١٩٤٤ ودبلوم الصحافة من نفس الكلية عام ١٩٤٨ ، استمر فى قراءة كل ما يمكنه قراءته عن فن السينما وحرفيتها ، حتى اتيحت له الفرصة بأن يعمل فى الحقل السينمائى وأن تتحول هوايته للسينما الى احتراف . وبدأ صلاح التهامى عمله السينمائى ، وكان يبلغ ثلاثين عاما من عمره ، بأن اشترك فى كتابة سيناريو الفيلم التسجيلى « أعقلها وتوكل » سنة ١٩٥٢ من مقاس ١٦ مم ، وقام بعد ذلك وحده بكتابة سيناريو فيلم « الحياة غالية » سنة ١٩٥٤ (تسجيلى من مقاس ١٦ مم أيضا) . وتدل هذه البداية على تدرج منطقى فى العمل دون أى قفزات واسعة ، فدراسته للأدب والصحافة وهوايته للسينما أهلته لكى يبدأ عمله السينمائى ككاتب سيناريو ، وبدأ هذا العمل بأن اشترك مع آخر فى كتابة سيناريو فيلم تسجيلى قصير ، واستمر بعد ذلك فى كتابة السيناريو حتى بعد أن صار مخرجا ، وما زال حتى الآن يكتب سيناريو جميع الأفلام التسجيلية التى يخرجها .

•

وفى عام ١٩٥٥ أتيحت له فرصة الذهاب الى انجلترا لدراسة قصيرة عملية لاخراج الأفلام التسجيلية ، عاد بعدها ليخرج أول أفلامه « دياب » (١٩٥٥ من مقاس ٣٥ مم) ويوضح سيناريو فيلم دياب أثر الطرق العلمية الحديثة على زيادة المحاصيل الزراعية وجودتها . ولفت هذا الفيلم أنظار المسئولين والمهتمين الى صلاح التهامى مخرج الفيلم وكاتب السيناريو والمسئول عن المادة العلمية فيه . فالمعالجة السينمائية لهذا الموضوع جاءت طريفة مستساغة بعيدة كل البعد عن أن تكون محاضرة صريحة تبين أهمية العلم الحديث فى ميدان الزراعة . ان الابن دياب مقتنع بضرورة اللجوء الى الطرق الحديثة حتى يمكن للمحصول أن يزدهر وأن يفيض بالخيرات وتتيسر الحال وبالتالى يتمكن هو من الزواج . أما الأب فمحافظ على تقاليده وتقاليد من سبقوه لا يقبل عنها بديلا ، ويأمر ابنه دياب بالا يغير شيئا وأن يترك الأمور بيد الله . ويقوم دياب بدون علم أبيه بتطبيق بعض الطرق العلمية على زراعة القطن ، وتكون

النتيجة مفاجاة كاملة لأبيه الذى يضطر للتسليم باهمية العلم ونفعه وما يعود به على المجتمع من خير وسعة رزق .

أما « دياب » الفيلم فكان مفاجاة للمهتمين بالسينما اذ جاءت معالجته جديدة غير مألوفة بالنسبة لنا ، ساعد على زيادة نجاحها حسن تنفيذها والاقتناع بكل ما ورد فيها من معلومات . ولقد نال هذا الفيلم الى جانب الجوائز الثلاث التى حازها المخرج صلاح التهامى كما سبق أن ذكرنا ، جائزة التصوير ايضا وفاز بها المصور حسن التلمسانى .

وكان ثانى فيلم يخرجه التهامى هو فيلم « مصر أم الدنيا » (١٩٥٦) وفيه تحليل للطابع المصرى على مر العصور وتعريف بالقيم الحضارية المتوارثة جيلا بعد جيل . واختير هذا الفيلم ليمثل انتاجنا التسجيلى ضمن افلام اسبوع الفيلم العربى ببكين .

وفى أعقاب العدوان الثلاثى مباشرة ، اخرج صلاح التهامى فيلم « عدوان وتعمير » (١٩٥٧) عن مخلفات المعركة بشبه جزيرة سيناء وعودة الحياة تدريجا الى المنطقة بفضل مشروعات التعمير المتلاحقة . وأخرج صلاح بعد ذلك فيلما عن قناة السويس فى عهدها الجديد ، ولكن هذا الفيلم لم يتم تنفيذه لظروف خارجة عن ارادته .

وفى عام ١٩٥٨ ولحساب وزارة الزراعة اخرج التهامى فيلم « ابن العلم » عن تنمية الثروة الحيوانية . وفى عام ١٩٥٩ أخرج لحساب مصلحة الاحصاء فيلم « الثروة البشرية » عن تعداد السكان والطاقة البشرية فى كل من مصر وسوريا .

ثم تعاقد صلاح التهامى مع ستوديو مصر على كتابة سيناريو واخراج عشرة أفلام تسجيلية عن الاقليم السورى لحساب التليفزيون العربى ، واستغرق تصوير هذه الأفلام طوال شهرى يوليو واغسطس ١٩٦٠ فى سوريا ، عاد بعد ذلك صلاح الى القاهرة للاشراف على مرحلة التركيب (المونتاج) والاعداد للعرض . ولقد شاهدنا هذه الأفلام فى حينها على شاشة التليفزيون الصغيرة وهى أفلام : « دمشق » و « حلب » و « حمص » و « حماة » و « اللاذقية » و « المصايف » و « الصناعات اليدوية » و « صناعة النسيج » و « المتحف الحربى » .

وفى عام ١٩٦١ قدم لنا صلاح فيلم « صحتك بالدنيا » (مؤسسة دعم السينما لحساب وزارة الصحة) وفيلم « نهضتنا الصناعية » عن الثورة الصناعية فى مصر وفيه يعرض صلاح التطور الصناعى عندنا من آلة الطحين فى الريف الى مصنع الحديد والصلب . ولقد اتاح تنفيذ هذا الفيلم لمخرجه فرصة زيارة منطقة مناجم أم بجمة بسيناء ، وهناك لمس لأول مرة تطور الفلاح من مزارع الى عامل يعمل فى منجم بآلات حديثة . ان هذا التطور مظهر من مظاهر فترة الانتقال فى حياة عدد كبير من الفلاحين .

وفى يناير ١٩٦٢ قدم لنا صلاح التهامى « مذكرات مهندس ١٩٦٢ » عن العمل فى منطقة السد العالى من انتاج مصلحة الاستعلامات ومن تصوير حسن التلمسانى بالوان ايستمان (تم تحميضه فى لندن) ولقد اشترك هذا الفيلم فى مهرجان كارلو فى فارى بتشيكوسلوفاكيا ١٩٦٢ . وسنتحدث عن هذا الفيلم ببعض التفصيل بعد قليل . ثم أخرج صلاح لحساب مصلحة الاستعلامات ايضا فيلم « بنت النيل » عن تطور المرأة العربية ودورها فى المجتمع الجديد .

وفى يناير ١٩٦٣ قدم لنا صلاح فيلم « مذكرات مهندس ١٩٦٣ » فى عيد السد العالى . ولقد اشتركنا بهذا الفيلم فى مهرجان الفيلم الافريقى الأسيوى بجاكرتا ١٩٦٤ فنال الجائزة الأولى للأفلام القصيرة وهى جائزة لومومبا . وسنتحدث عن هذا الفيلم أيضا بعد قليل حيث أنه هو وسابقه مذكرات مهندس ١٩٦٢ هما الفيلمان اللذان تقدم بهما صلاح التهامى لنيل جائزة الدولة التشجيعية للاخراج السينمائى .

وعندما شاهد السيد رئيس الجمهورية فيلم « مذكرات مهندس ١٩٦٣ » فى عيد السد ، أبدى سيادته اهتمامه بالفيلم وأمر بانتاج سلسلة شهرية عن العمل فى السد العالى الى جانب المذكرات السنوية . وهكذا بدأ صلاح التهامى تقديم سلسلة « سباق مع الزمن » وكان أول أعدادها يحمل تاريخ مارس ١٩٦٣ وباللونين الاسود والأبيض ، ثم أصبحت هذه السلسلة الشهرية تصور بالألوان ابتداء من عدد يوليو ٦٣ (تحميض الخارج) ، ثم صارت تحمض وتطبع بالألوان فى معاملنا الجديدة ابتداء من العدد التالى فى أغسطس ٦٣ . ولقد اشتركنا فى مهرجان الفيلم الافريقى فى الصومال ١٩٦٣ باحد اعداد هذه السلسلة فنال الجائزة الأولى للأفلام القصيرة . كما اشتركنا فى مهرجان كارلو فى فارى ١٩٦٤ بعدد أغسطس ٦٣ من هذه السلسلة ، وكان أن فاز العدد بجائزة تقديرية . وأخيرا اشتركنا فى نوفمبر الماضى فى مهرجان ليبزج للأفلام القصيرة بعدد مايو — يونيو ١٩٦٤ من سباق مع الزمن تحت عنوان « أربعة ايام مجيدة » ، وهو العدد الذى يعرض اللحظات الخالدة لتحويل مجرى نهر النيل ، فكان أن فاز صلاح التهامى بجائزة الحمامة الفضية ، اى الجائزة الثانية للأفلام التسجيلية .

كل هذه الانتصارات فى المجال الدولى حققها لنا المخرج صلاح التهامى باهتمامه بالموضوع وعنايته بكتابة السيناريو واتقانه للاخراج .

●

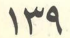
وأود هنا أن اتحدث قليلا عن سلسلة « سباق مع الزمن » ، لأنها تلفت الأنظار وتثير الاعجاب ، اذ تتابع موضوعا رئيسيا واحدا مرة كل شهر . ومع ذلك فهى دائما جديدة تختلف عن سابقتها . وكانت المشكلة أمام صلاح التهامى هى كسب ثقة المتفرج من أول عدد حتى يمكنه متابعة السلسلة كل شهر دون ملل ،خاصة وأن جمهورنا لم يعتد الانتظام على مشاهدة أفلام تسجيلية من هذا النوع . أما عن أهداف السلسلة التى حددها المخرج لنفسه فاليكم نص كلامه :

« الهدف الرئيسى الأول : أن يبقى السد العالى حيا فى أذهان الناس ما دام هناك رجال يعملون فى أسوان . والأهداف الرئيسية الأخرى هى :

١ — خلق ثقة الجماهير بالعمل الجماعى ، بمعنى أن العمل الذى يشترك فيه الالاف داخل اطار جهاز تتولاه الدولة وتقوم بتنفيذه مباشرة يخدم البلد كلها .

٢ — تاكيد أهمية العلم فى بناء المجتمع الجديد ودوره فى مستقبل حياة الناس وتطويرها فى بلدنا .

٣ — ابراز تطور الفلاح ليصبح عنصرا فعالا فى استخدام الآلات الحديثة والسيطرة عليها ، وبالتالى المساهمة الحقيقية فى تطوير المجتمع » .



أما سيناريو العدد الأول من سلسلة « سباق مع الزمن » فقد تعرض لرحلة الفلاحين وهم ينتقلون يوميا من قرية أبو الريش شمال اسوان بالقطار الى موقع السد العالى للعمل على أحدث الآلات الصناعية . وقد عرض صلاح هذا الموضوع بطريقة مباشرة دون أى رهبة من المتفرج . ولكنه فى العدد الثانى اضطر لوضع مقدمة ناعمة للفيلم . لكى يجـــذب المتفرج ، ثم ينتقل منها الى الموضوع الجاد . وقد تضمنت المقدمة بعض المناظر السياحية الجميلة فى أسوان . أما العدد الثالث (مايو ٦٣) فقد بدأ بأحد رواد الســـينما يبحث عن فيلم يستحق المشاهدة وتمضية السهرة .. ونشاهد معه أسماء الأفلام الروائية المعروضة .. الطلاق على الطريقة الايطالية .. أفلام رعاة بقر .. بطل من روما . ويوجهنا التعليق الى أن هؤلاء أبطال من بلاد بعيدة . بينما لدينا أبطال من بلدنا أجدر بأن نرى عماهم ، وهنا ينتقل الفيلم الى بطولة العاملين فى الســـد العالى . ولقد لاقى هذا العدد تجاوبا كبيرا من المتفرجين . وفى العدد الرابع (يونيو ٦٣) استغل المخرج صوت سيدة فى التعليق (هو صوت صفية المهندس) خلال استعراض مظاهر الحيــاة الجديدة فى أسوان لتأكيد فكرة نشأة مجتمع جديد هناك يوفر لمن يسافر الى أسوان حياة مماثلة للقاهرة ، وبعد أن نتابع عرض الأزياء هناك تنتقل عارضات الأزياء لزيارة موقع السد ، وهكذا ينتقل الموضوع الى السد العالى .

واكتسب صلاح التهامى ثقة الجمهور ولم يعد يحتاج الى مقدمات ناعمة فى بداية أفلامه . وكان يسأل باستمرار متفرجيه على اختلاف ثقافتهم وأمزجتهم سؤالا محددا هو : ماذا تذكــر من الفيلم الذى شاهدته توا ؟ وشجعته الإجابة على الاستغناء عن المقدمات الناعمة ، اذ اكتشف أن الجزء الذى يرسخ فى ذهن الأغلبية من المتفرجين هو لب الموضوع . وهكذا أصبح هناك نوع من التعارف بين صلاح التهامى وبين الجمهور يكفل له حرية معالجة الموضـــوع بشكل مباشر ، مع ضمان اهتمام الجمهور بالنواحى الجوهرية فى الموضوع . ساعده على ذلك نمو العمل فى السد نفسه . اننا نجد أن عدد سبتمبر ٦٣ يتكون من بكرتين مشحونتين بالحقائق العلمية ، ومع ذلك فقد تقبله الجمهور قبولا حسنا . وتستمر السلسلة فى طريقها السليم دون توقف .

ونصـــل هنا الى العـــددين الأول والثانى من « مذكرات مهندس » أى ٦٢ ، ١٩٦٣ . وسأحاول فيما يلى تلخيص كل منهما حسب تسلسل السيناريو فى وضعه النهائى ، علما بأن الفيلمين من تصوير حسن التلمســـانى وتركيب محمد نبيه ، وموسيقى فؤاد الظاهرى وتلاوة التعليق سعد لبيب . أما كتابة السيناريو والتعليق والاخراج فقام بها صلاح التهامى .

« مذكرات مهندس ١٩٦٢ » (٢٥ دقيقة بالالوان) .

مع ظهور عناوين الفيلم نسمع غناء جماعيا لعمـــال يؤدون عملهم .. نرى مهندسا يدون مذكراته بينما نسمع المعلق يقول أن المهندس سعيد لأنه سيسافر فى الغد الى أسوان ليساعد على تطور بلده .. ويذهب المهندس فى اليوم التالى ليشاهد الأهرام قبل سفره .. تسنح الفرصة للمعلق لكى يذكر لنا أن حجم السد يبلغ ١٦ مرة حجم الهرم الأكبر .. يتذكر المهندس الكفاح الطويل من أجل السيطرة على النيل .. يتذكر خزان أسوان .. وهنا ننتقـــل الى لقطة ممتازة لهدير المياه وهى تندفع من فتحات الخزان .. يتوقف التعليق لنسمع صـــوت الهدير العالى عندما تتغير اللقطة الى لقطة قريبة للمياه المندفعة .. لهذه اللقطة تأثير عجيب على المتفرج لاتفاق تغيير حجم اللقطة مع تغيير علو الصوت فى الوقت نفسه .. ثم تتحرك العدسة بسرعة (زوم) وكأنما تتراجع آلة التصوير الى الوراء لتضم جزءا أكبر من الخـــزان .. ويذكر التعليق أن خزان اسوان يحجز وراءه ٥ مليارات من الأمتار المكعبة من مياه النيل .. بينما السد العالى سيحجز ١٣٠ مليارا من الأمتار المكعبة . نعود الى المهندس وهو يكتب مذكراته .. اختفاء تدريجى .

ظهور تدريجى .. لقطات من خلال قطار يتحرك .. نرى أراضى تعتمد على رى الحياض .. التعليق يقـــول أنها تبقى شهورا بدون زراعة .. سيغيرها السد العالى .. مليون فدان ستزرع ثلاث مرات فى السنة .. لقطات من خلال القطار .. كما سيروى مليون فدان اخرى جديدة .. وسيأتى معه برزق وفير .. ، ٢٤٠ مليونا من الجنيهات زيادة فى الدخل القومى .. اختفاء تدريجى .

ظهور تدريجى .. أسوان .. تتحرك ســـيارة الى موقع السد .. الأعمال التمهيدية كما نراها من السيارة وهى تتحرك .. ثم ملاحة فى النهر فى مركب كبيرة .. المهندس يطل من قمة جبل .. لقطة للنيل تنطبع عليها صورة الأهرام .. المعلق يذكر ثانية : ١٦ مرة حجم الأهرام .. ننتقل من النيـــل الى لقطة نموذج مجسم للسد ثم الى لقطة لموقع السد .. المعلق يقول أن المهمة هى نقل الجبل من مكانه الى النهر .. العدسة تندفع الى الأمام (زوم) تجاه الضفة الأخرى للنيل .. نرى مبنى .. هل هل هو معبد ؟ .. لا انه معمل أبحاث التربة .. نزور المعمل .. علماء يدرسون أنواع التربة .. اختبارات مختلفة .. يعود المهندس الى أسوان .. اختفاء تدريجى .

ظهور تدريجى .. بعد عدة شهور فى أسوان .. تغيرت مشاعر المهندس .. مئات من المهندسين وآلاف من العمـــال يتعاونون معا .. عمل جماعى لخدمة الملايين .. حفـــر القناة المفتوحة .. أدوات الحفر .. تتحرك آلة التصوير حركة أفقية مريحة جدا وحركة رأسية كذلك ثم تندفع العدسة فى زوم مريح للعين .. ثقوب فى باطن الجبل .. اختفاء تدريجى ..

ظهور تدريجى .. يبدأ اســـتعمال المتفجرات .. سيارة المتفجرات تتحرك على مهل .. احساس تام بخطورة المهمـــة .. احتياطات الأمن .. توزيع المتفجرات .. موسيقى توقع تتكون من دقات فقط .. تحين لحظة التفجير .. يبتعد العمال على أنغام موسيقى سريعة .. هدوء شــــامل .. الانفجار .. زوم للداخل .. لقطات أخرى ثابتة للانفجار .. زوم للداخل وسط دخان الانفجار .. حركة أفقية الى اليسار بعد انتهاء الانفجار .. الكراكات تزيح حطام الجبل .. ، ١٢ ألف متر مكعب من الصخور يفقدها الجبـــل يوميا .. القناة طولها ١٣٨٥ متـــرا وعرضها ٥٠ مترا تصـــل الى ٨٠ مترا عند مدخـــل الأنفاق .. السيارات الضخمة تنقل الأحجار .. لقطات مختلفة للسيارات وهى تلقى الأحجار فى مجرى النهر .. زوم الى الوراء .. نفق .. زوم آخر ولكن الى الأمام .. من أجل السد الأمامى الجزئى تخلط مياه النيل بالرمال وتدفع داخل أنابيب .. محطة تقوية .. يدفع الخليط الى موقع السد الجزئى .. حركة أفقية الى اليمين .. تنقل الرمال عبر النهر داخل الأنابيب .. عودة الى

صورة للسد عنداكتماله .. لقطة ليلية للموقع .. زوم .. لانرى الا مصابيح اضاءة .. زوم آخر .. العمل ليلا .. العمال والمهندسون لا ينامون .. المعلق مرة أخرى .. رى مليون فدان ٣ مرات فى السنة .. رى مليون فدان جديدة .. كمية من الكهرباء .. لقطة لتفجير .. زوم للوراء .. لقطات سريعة كلها كتلخيص للفيلم .. عمال يغادرون القطار .. زوم الى الوراء بينما نسمع الغناء الجماعى للعمال كما فى بداية الفيلم .. الى اللقاء ..

« مذكرات مهندس ٦٣ » (٣٣ دقيقة بالألوان) .

تظهر عناوين الفيلم مع نفس نغمة المقدمة السابقة .. ظهور تدريجى .. المهندس يكتب مذكراته .. مزج للنموذج المجسم للسد مع ذكر فوائده .. زوم للوراء لخزان أسوان من ناحية المياه المخزونة .. باخرة الى بلاد النوبة .. حنين المهندس للتعرف على حياة أهل النوبة .. مساكن النوبة كما تبدو من الباخرة وهى تتحرك .. تصوير ممتاز واحساس تام بالتجسيم والمنظور .. عمال الباخرة وركابها .. الباخرة من الخارج .. النيل من الباخرة .. شريط ضيق من الأرض الزراعية .. ساعة الغروب .. لقطات جمالية ممتازة .. لقطة أضواء الليل فى السد العالى .. عمل لا يتوقف .. اختفاء تدريجى .

ظهور تدريجى .. يوم جديد فى بلاد النوبة .. أصوات الصباح .. واجهات البيوت النوبية .. تفاصيل .. ترى كيف تبدو من الداخل ؟ .. لقطات داخل المساكن .. نساء يشتغلن بصناعات يدوية داخل أحد المساكن .. موسيقى مناسبة تماما وكأنها نوبية .. لقطة بعيدة لقاعة الضيافة .. الفن البدائى .. زخرفة الحوائط .. لقطات متعددة .. لقطة خارجية لبنات يخرجن من أحد المساكن .. طراز البناء .. ارتباط المبانى بآثار الفراعنة على ضفاف النيل .. لقطة بمحاذاة الآثار .. حركة أفقية .. النهر يزحف على الآثار منذ تشييد خزان أسوان .. زوم للأمام لحجر يبرز من سطح الماء .. زوم آخر للأمام لقارب .. نخيل تغمرها المياه .. تستمر الرحلة الى حدودنا مع السودان .. لقطة جميلة جدا من نافذة الباخرة وتستمر مدة طويلة .. مقارنة بين قرية فى جنوب النوبة وأخرى فى شمالها .. وسائل الزراعة البدائية .. تتحرك آلة التصوير حركة أفقية الى اليمين لمتابعة معبد أبو سمبل والجبل .. الاشادة بمجهود النحت فى الجبل .. الاحساس بروعة الفن والهندسة .. ضخامة التماثيل بالنسبة لجسم الانسان .. نوبى يتأمل التماثيل .. المعبد من الداخل .. يسرح الخيال .. المذيع يقول أن عمل اليوم لا يقل روعة عن عمل اسلافنا منذ ثلاثة آلاف سنة .. زوم الى الوراء للمعبد ثم حركة أفقية الى اليسار لنرى النيل .. النيل كما يبدو من الباخرة فى طريق العودة .. تتابع حركة آلة التصوير أفقيا مريح جدا للعين .

لقطات شاعرية لمتابعة مشهد قارب فى النيل .. خزان أسوان .. القلق على منسوب الفيضان .. زوم للأمام لمياه تندفع من الخزان .. نستمع فى الوقت نفسه لموسيقى الهدير .. المياه تضيع هباء فى البحر الأبيض .. النموذج المجسم .. نوبيون يتفرجون على النموذج .. أمواج من البشر تزحف للعمل فى السد العالى .. انهم يخوضون معركة الانتاج من اجل الجميع .. ، ١٢ ألفا من العمال ينتشرون ويتزايدون .. منطقة القناة المفتوحة .. تغيير معالم المنطقة .. الحفر الى أعماق جديدة .. زوم للأمام لنرى العمال يعملون .. معدات الحفر .. زوم للأمام تجاه آلات الحفر .. حركة رأسية الى أسفل .. لقاء جديد بين الفلاح والآلة .. خبرة الرجال بالآلات تنمو يوما بعد يوم .. محطة ضغط الهواء أضخم محطة فى الشرق الأوسط .. أنابيب نقل الهواء المضغوط لتحريك الحفارات .. زوم للأمام تجاه آلات الحفر .. زوم آخر للأمام مماثل لسابقه .. الآلات تبلى وتغير أجزاؤها .. أما عزيمة الرجال فلا تبلى .. الأجزاء التى بليت من الآلات تعود الى الورش .. ورش سن الكواسر .. هل يعمل هؤلاء من أجل كسب العيش فحسب ؟ فى أسوان ووسط الأفران ؟ .. تعود الكواسر الى الميدان ثانية ..

حفر الانفاق .. مقارنة بأبى سمبل .. السيطرة على الجبل .. التصوير من سيارة تتحرك داخل النفق .. ظلام .. مجرد مصابيح لمدة طويلة داخل الأنفاق .. ماسورة التهوية هى سر الحياة داخل النفق .. جندى ينظم حركة المرور داخل النفق .. نفس السؤال مرة أخرى : هل يعمل هؤلاء المكافحون من أجل لقمة العيش فحسب ؟ .. كفاح فى الأضواء الخافتة .. العمال يخرجون من النفق استعدادا للتفجير ، لحظة التفجير ، التفجير .. زوم للوراء أثناء التفجير .. مزج الى نفس المنطقة بعد انتهاء التفجير .. زوم الى الداخل فى نفس المنطقة .. حركة الكراكات وهى تعبىء السيارات الضخمة .

زوم للداخل الى مكان انتهاء الأنفاق حيث سيظهر النور أمام العمال يوما ما ..

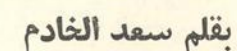
السيارات الضخمة تلقى الأحجار .. ورشة خرسانية .. احجار الجرانيت بعد كسرها لعمل خرسانة .. لقطات ممتازة تبين ضخامة المعدات .. حديد التسليح أيضا .. اعداده وحمله .. لقطات جميلة جدا لتثبيت حديد التسليح داخل الانفاق ولحامه .. الشرر يتساقط من اللحام .

لقطة ليلية للسد .. لقطات سريعة لتلخيص الفيلم .. تغيير معالم المنطقة .. تغير مشاعر العمال .. تتحقق وحدة الهدف بين العمال والفلاحين والمهندسين والضباط فى معركة الانتاج .. زوم للوراء لنهر النيل .. نموذج مجسم للسد .. الى اللقاء .. على أنغام الغناء الجماعى للعمال .

بقى أن أشيد ببراعة صلاح التهامى فى تعبيره عن الاحساسات المختلفة وكيف يجعلنا نعيش معه داخل موضوع الفيلم . نحس بالرهبة أثناء حركة سيارة المفجرات ، ونحس بالهدوء الشامل قبل لحظة التفجير مباشرة ، ثم يأتى الانفجار ونحس بفضل لقطات الزوم (حركة العدسة بسرعة للأمام أو للخلف) وكأننا داخل منطقة الانفجار . واذا ما تجول صلاح فى قارب على صفحة النيل فنحن معه نجلس فى استرخاء نستمتع بما نشاهده من خلال القارب وهو يتحرك بالقرب من الشاطىء . كما نحس معه بقسوة العمل وعنفه واستمراره ليل نهار . ان صلاح التهامى له عين حساسة تجيد الاختيار ليقدم لنا اللقطة الأكثر تعبيرا والأكثر استيفاء لروح المشهد وجوه ، ولديه حاسة سينمائية مرهفة تجيد الحكم على الطول المناسب للقطات والمشاهد وبالتالى للتحكم فى ايقاع الفيلم ، يساعده فى ذلك المصور ومركب الفيلم .

الحسين فوزى

وجائزة الدولة التشجيعية فى فنون الرسم وتطبيقاته



تخرج فى الفنون الجميلة المصرية سنة ١٩٢٨ ـ دبلوم فن الحفر ودبلوم الزخرفه من باريس سنة ١٩٣٢ ـ رئيس قسم الحفر بكلية الفنون الجميلة بالقاهرة ـ اشترك فى الكثير من المعارض الداخلية والخارجية .

اختار المجلس الاعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية فنون الرسم والحفر لتكون أساسا فى الأعمال المقدمة لنيل جائزة الدولة التشجيعية فى الفن التشكيلى لسنة ١٩٦٣ . وظن بعض المتسابقين انه قصد بالحفر النقش ، أو الحفر على الآنيــــة المعدنية ، أو الحفر على قوالب خشبية لصنع بصمات النسج ، أو قصد بهذا التعبير أيضا النقش على الحلى والمصوغ . وفى مجال آخر أعتبرت الرسوم التحضيرية التى ينجزها المصمــم لصناعة الزجاج المؤلف بالرصاص من بين ضروب الرسم التى يقصد بها طائفة الرسوم الصناعية أيا كان نوعها . بل لقــد قصد به ذلك النوع من الفنون الذى يعتمــــد على حد القلم لتسجيل دراسة خطية تعبر عن جانب من جوانب الطبيعة او ملامح انسان ، أو غير ذلك من موضوعات يظهر من خــــلالها الحاذق مرانته وتحكمه فى أن يجعل من خطوطه أشكالا معبرة توحى الى الناظر اليها بتكاملها لأنها تضفى على فضاء ورقــة الرسم صفة البعد أو القرب اذ تظهر الخطوط فى تشكيلها وتعرجها كانها محاطة بخلفية تلهم المرء بسعتها وبراحها .

وفن الرسم الذى قصدت به مسابقة هذا العام هو ذلك الذى تحدث عنه « شنينو سنينى ١٣٩٨ » فى كتابه عن فنون الرسم والتصوير ، حيث يصف طرق التدرب واكتساب المهارة فى الرسم عن طريق محاكاة أسلوب أحد الفنانين الحاذقين فى هذا الميدان . وهو الفن الذى عبر عنه الفنان « فرنشســكو دى هولانده » (١٥١٧ ـ ١٥٨٤) فى كتابه حيث قال أن الرسم يعتبر عمادا وأساسا لشتى فنون التصوير والنحت والعمارة ، بل لكافة العلوم أيضا . ولقد أوصى الفنان « ألبرت دورير » (١٤٧١ ـ ١٥٢٨) فى كتاباته بأهمية الرسم وطرق تدريسه ، فقال ان على المبتدىء أن يعبر عن النماذج أو الأشــكال التى يرسمها بمجرد خطوط قد توحى باستدارة الاجسام وانبساطها. أما الحفر الذى خصته مسابقة مجلس الفنون فهــو ذلك الفن الذى بدأ فيه الحفر على بصمات خشبية منذ أواخـر القرن الرابع عشر ، كما ظهر فيه أيضا الحفــــر على ألواح نحاسية سنة ١٤٤٦ ، وكان من رواده الاول الفنان « دورر » . ولا نقصد بهذا المدخل التاريخى التبحر فى بيان أنواع فنــون الحفر التى تشعبت ، أو استحدثت بعد ذلك ، أو عـــرض ما آلت اليه مذاهب الرسم وطرائقه . ولكن هذا المدخل قد يساعدنا على تبين أهمية هذا الفن ومكانته عبر القرون المختلفة فى أوربا ويزيد اهتمامنا به ويوقفنا على أسباب تخصيص الدولة جائزة فى الفن التشكيلى تمنح لمبدعى هذا اللون من التعبير ، لعلمنا أن مصر كان لها ـ قبل أوربا ـ السبق والنبوغ فى فنون الرسم منذ ثلاثة آلاف سنة قبل الميلاد حيث استمر فيها التحكم والنبوغ فى هذا المجال حتى نهـاية الدولة الفرعـونية الحديثة ، ثم انتقل الرسم بعدئذ من لفائف البردى الى رقــاع مستنسخات العهود القبطية التى سجلت فيها يد الرســـام خطوطها على رق الغزال أو الماعز . وما أن جاء العهد الاسـلامى حتى ازدهرت أساليب الرسم فى مصر من جديد وتنــوعت مذاهبه التى زودت المؤلفات العربية بمنمنمات ورسوم ايضاحية بلغت فى ايجازها ودقتها غاية فى التمــكن واليسر ، اذ تسنى للرسام العربى أن يثير برقة خطوطه أو جرأتها وخشونتهـــا انفعالات الناظر اليها فيحركها كيفما يشاء بتشابك خطوطه أو تفرقها ، كأن أوقع المرء فى خيوط العنكبوت التى يسيطر عن طريقها على أشجانه ومتاهات نفسه . وجـدير بنا بعد هذا أن نثنى على من فاز بجائزة الدولة التشجيعية سنة ١٩٦٣ فى مجالى الرسم والحفر ، وأثبت بتفوقه صدق ارتباطه بهـذا الميراث العريق الذى نوهنا عنه ، بل أثبت أنه مدرك أهمية هذا اللون من الفنون ووقف حياته على التعمق فيه .

●

ولد الحسين فوزى فى الرابع من سبتمبر سنة ١٩٠٥ بحى الحلمية الجديدة بالقاهرة . وبعد أن أمضى دراسته بمدرسـة الفنون الجميلة التى أصبحت اليوم كلية للفنون ، تقدم ببعض رسوم أنجزها بالحبر الشينى فى مسابقة ١٩٢٨ ، وكان فيهـا وقتئذ مراقب الفنون الجميلة الفرنسى المدعو « هوتيـكير » الذى توسم فيما قدمه الحسين فوزى من دلائل قوية على تحكم هذا الفنان الشاب فى فن الرسم ما يهيىء تخصصه فى فنـون الحفر ومن ثم كان تميز فوزى فى الرسوم التى تقدم بهـا فى هذه المسابقة حافزا على اختياره دون سائر من تقدموا معـه للبعثة الدراسية فسافر الى باريس فى يناير سنة ١٩٢٩ ليلتحق بمدرسة الفنون والزخارف ، حيـــث درس على يد الفنـــان « فوجيرا » ، وهو المدرس نفسه الذى درس على يده الفنـــان

« أحمد صبرى » . والتحق فوزى أيضا بالاضافة الى المدرسة التى تقدم ذكرها ـ باكاديمية حرة عكف على الدراسة فيها بعد الظهر وهى أكاديمية « جوليان » التى ترك فيها الفنان لمواهبه الفنية الحرية للنمو ، ولذلك سرعان ما نصحه مديرها بالعكوف على دراسة الحفر وأصوله فى مدرســـــة « استيان » للطباعة بباريس . وقد أمضى فى دراسته على هذا النحو زهاء ثلاث سنوات ، عاد بعدها فى يناير سنة ١٩٣٣ الى القاهرة حيث عمل بالتدريس فى المدرسة التى تخرج فيها وأصبح فيما بعد رئيسا لقسم الحفر حين تحولت الى كلية عليا للفنون . ولكن هذه اللمحة القصيرة عن منشأ حيـــاة هذا الفنان لا تبصرنا بالدور الذى أسهم فيه فى مجال تخصصه ، ولقد كان مجـــال الحفر موقوفا فى مصر منذ أواخر القرن التاسع عشر على فئة من الأجانب ، لا سيما طائفة الأرمن الذين حذقوا هذه الصناعة وزودوا الصحافة والكتب والمجلات المحلية بما تحتاج اليه من رسوم ايضاحية وغيرها ، فلو عدنا الى مطبوعات أواخر القرن الماضى فى مصر لوجدناها يكاد يستوى الشعبى منها وغير الشعبى فى أسلوب الرسوم المحفورة التى بها ـ ولا نكاد نهتدى الى أى طابع عربى أو شرقى فى الحفر فى هذا المجال . ومع أن بمتحف دار الآثار العربية نماذج قليلة ، ومتناهية فى الصغر لبعض رسوم عربية طبعت بواسطة بصمات خشبية على نوع خشن من ورق الارز تشبه تماما ما كان يطبع من رسوم يابانيـــة او صينية على ورق مماثل فيما مضى ـ مع ان بمتحف دار الآثار العربية نماذج من هذا الاسلوب فى الحفر العربى الا انه يتعذر الاهتداء الى أى أثر منه فى المطبوعات المصرية ما بين أواخر القرن الماضى وبداية الحالى .

ثم نتبين أيضا ـ بناء على ما تجمع لدى المتحف الشعبى التابع للجمعية الجغرافية بالقاهرة ـ أنه كانت تطبع بمصر أثناء ثورة سنة ١٩١٩ ، أو قبلها بقليل ، مجموعة لوحـــات ملونة تعبر عن موضوعات شعبية ، كجهاد سعد زغلول، وحروب الاتراك ، وانتصارات مصطفى كامل ـ كما طرقت هذه الصور ذات الطابع الشعبى موضوعـــات من أساطير فرســـان العرب مثل عنترة ، والزير سالم ـ وقد أمكن أن يحصل المتحـــف الشعبى على قالب حجرى عليه صورة الامام على من القوالب التى كانت تستخدم فى طبع هذه الرسوم الشعبية التى كانت وما زالت رائجة عند الشعبيين فى المدن والقرى المصرية .

وكان طابع بعض هذه الصور المحفورة يحاكى تارة المنمنمات الشرقية ، ولا سيما الفارسيـــة ، وتارة أخـــرى يحاكى طـــابع الأيقونات البيزنطية التى كان يستوحى منها الحفارون الأرمـــن رسومهم وأنماطهم .

ولقد أقام الحسين فوزى وسط هذا المجال الشاغر نهجه فى فن الحفر ، فلم تقم جهوده على تزويد الصحافة والطباعة بجيل ناشىء من الحفارين العرب الذين غمروا الاسواق المصرية حتى تجاوزوها فى ظرف ثلاثين سنة ، وانما سعى جاهـــدا خلال هذه الفترة فى تكشف طابع مميز فى الحفر تنعكس فيه طبيعة البلد الذى نشأ فيه .

وخيل اليه أن سبيل الوصول رهن بأمانة محاكاته لمظاهـــر الطبيعة التى يسجلها ، وظل عاصيا فترة أساليب التبسيـــط والايجاز فى الرسم ، تلك الأساليب التى أتى بها نفر من طلابه ممن استقوا الفن الحديث فى الخارج بعد اتمامهم دراستهـــم بكلية الفنون الجميلة بالقاهرة .

نقول ظل عاصيا لا يحيد عن النهج الذى خطه لنفسه ، حتى بدا للكثيرين ان تمتنه هذا جمود وامتناع عن تفهم أو تقبـــل أى تجديد أو تطوير فى الفن . ودون جدوى حاولت الأجيال الناشئة من طلابه أو أصدقائه الدخول معه فى جدال بغية اقناعه بمقومات الفن الحديث وأسانيده ، فاذا كانوا يتغلبون عليـــه أحيانا بلباقة براهينهم فى النقاش ، فقد ظلت دعامته المثابرة على مواصلة الانتاج والاصرار على النهج نفسه الذى سنه لنفسه منذ عودته من فرنسا ، وعن طريق هذه المرانة المستمرة والايمان الراسخ بضرورة السعى والاجتهاد عمل هذا الفنان فى هدوء ، اذ أيقن بعد حين أن لا جدوى من النقاش والجدل اللـــذين يتطلبان جهدا وقراءات متواصلة ، ورأى ان يدخر نفسه وطاقاته ليركزها كما قلنا فى المرانة .

وعن طريق مئات الرسوم والتجارب التى انجزها اتضحت له بعد حين سمات الفنون الاسلامية ، وسنحت له الظروف ليقف جهوده على درس العمائر الاسلامية ، اذ كلفته وزارة الاوقاف حوالى سنة ١٩٤٠ بانجاز رسوم تفصيلية لعدد مـــن المساجد الأثرية القائمة بالقاهرة ، فاستغرق أربع سنوات فى اتمام اثنتين وعشرين لوحة مائية للمساجد الآتية : خصصت ثلاث من هذه اللوحات لتصوير قبة السلطان قلاون التى اقيمت سنة ١٢٨٤ ميلادية ، كما رسم لجامع الماردانى الذى اقيـــم سنة ١٣٣٨ م . أربع لوحات ، وخصص لوحتين لمسجد السلطان حسن الذى اقيم سنة ١٣٥٦ م ، ورسم لوحة واحدة لمسجد السلطان برقوق الذى أقيم سنة ١٣٨٤ م ، هذا غير اللوحتين اللتين رسمهما لجامع السلطان المؤيد الذى يرجع تاريخه الى سنة ١٤١٥ م . كذلك رسم لوحة مفــــردة لمسجد قجماس الاسحاقى الذى يرجع تاريخه الى سنة ١٤٧٩ م ، ورسم لوحة أخرى لمسجد السلطان الغورى الذى أقيم سنة ١٥٠٣ م ، ثم انجز بعدئذ لوحة لمسجد سليمان الخـــادم بالقلعة الـــذى بنى سنة ١٥٢٨ م .

ومن اللوحات التى رسمها الحسين فوزى أيضـــا فى كتاب مساجد مصر الصادر فى سنة ١٩٤٦ م لوزارة الأوقاف صورة لمسجد البرديني الذى يرجع لسنة ١٦١٦ م . واختار فوزى منظران لمسجد محمد على الذى اقيم سنة ١٨٣٠ كما اختار ثلاثة مناظر صورها لمسجد الرفاعى الذى يرجع الى سنـــــة ١٩١١ م . وأخيرا اختار منظرا واحدا صوره لمسجد الفـــاتح الذى اقيم سنة ١٩٣٠ .

ولقد تسنى للفنان عن طريق هذا المطاف التاريخى أن يلم بمقومات الفنون الاسلامية التى تكشفت له تدريجا فى أثنـــاء خلواته لتسجيل هذه الآثار بكل ما أوتى من دقة فى الملاحظة وحذق فى مطابقة المظاهر الطبيعية فى رسومه .

وانقضت بعد ذلك حقبة من الزمن تشعبت فيها جهـــود الحسين فوزى بين انجاز بعض اللوحات لمتحف الحضـــارة ، والمتحف التعليمى ، ثم المتحف الصحى ، وبين تزويد الصحافة ببعض رسوم لأغلفة المجلات كالرسالة الجديدة وآخر ساعة .

ثم تتضح اعمال الفنان بعد جهوده المتشعبة فى سلسلة من الرسوم لازمت وصورت طائفة من القصص ذات الطابع الشعبى التى كانت تنشر فى الجرائد اليومية كقصة السيد عمر مكرم وقصة أولاد حارتنا . فكان يضفى على هذه الرسوم مسحةعربية انعكست فيها مرانته ودراساته للمساجد الأثرية القديمة التى تقدم ذكرها .

وقد تصادف أن أشرف فوزى فى أحد الاعوام على طلاب مرسم الأقصر الذين توفدهم كلية الفنـــون الجميلة فى منح داخلية لدرس الآثار المصرية القديمة والاستيحاء منها بهـذه المنطقة ، وبينما هو يطوف بطلابه شتى المقابر والمعابد الفرعونية القائمة بالأقصر ، ويناقشهم فى حسن فنونها وتكاملها ، اذا هو يتكشف جوانب من الفنون الشعبيـــة المنتشرة فى الصعيد ، لا سيما العمائر والأزياء ، فهذه أبراج الحمام التى يقيمهـــا القرويون ترتفع بين الحقول كمنائر شامخة تشبه أحيـــانا فى بساطة خطوطها تماثيل هائلة لقرويات قد تلفعـــن فى ستور برودهن الفضفاضة .

ونظر فوزى الى قباب العمائر الشعبية فاستحسن نسبها ، وفطن الى مافيهـا من ايجاز فى التعبير يعكس فى صفائه روح الرجل الشعبى .

وظن الكثيرون عندما تقدم الفنان فى شتاء سنة ١٩٦٣ لمعرض بينالى الاسكندرية ـ أنه اضطر حيال النقد الذى طالما وجهه اليه أصدقاؤه لمجاراة النزعات الجديدة فى الفن ولكن كانت اللوحات المطبوعة التى تقدم بها فوزى وليدة جهد طـويل مرتبطة فى طابعها وأسلوبها بتلك المقومات التى استنبطها مـن الفنون الاسلامية والعمائر الشعبية بالوجه القبلى ، واذا كان فيما مضى قد افرط فى اظهار تفاصيل ودقائق هذه الفنون فقد أصبح الآن يميل الى الايجاز ، كما أصبحت خطوطه فى بساطتها معبرة فى طلاقتها عن استيعابه لأواصر هذا التراث .

ولقد تقدم فوزى ببعض لوحات من الحفر فى مسابقة جائزة الدولة التشجيعية لسنة ١٩٦٣ فى الفنون التشكيلية ، وفـازت هذه اللوحات بالجائزة ، اذ تفوقت ولا ريب فى جدتها وجـرأة أسلوبها على كافة الأعمال المقـدمة للتسابق على جائزة الفن التشكيلى وتعتبر هذه الجائزة خير تقدير وسلوى لانتاج هذا الفنان ، فلا يمكن النظر الى الأعمال المقدمة منه فى عزلة عـن ماضيه وخطى جهاده وسـعيه .. فهو ولا شك يعد قدوة للغير فى أسلوب المثابرة والاقبال على العمل فى ايمان وعزم .

ولو أنعمنا النظر فى أعمال فوزى التى نالت جائزة الدولة التشجيعية ـ لتبينا من خلالها حقيقة متناهية فى البساطة قلما أدركها النشء من الفنانين الذين يفتعلون التجديد على غيــر دراية ، ويتظاهرون بالشعبية والاستلهام من الفنون الشعبية دون درس أو تعمق ، اذ نراهم برغم اجتهادهم وتظاهرهم بتفهــم الأساليب الحديثة فى الفن فى مسيس الحاجة الى تعلم الجراة والجدة والابتكار على يد فنان قارب الستين من عمره قد حنكته الايام وجعلته نبراسا للغير وهو الحسين فوزى .



عبد الحليم علي وجائزة الدولة التشجيعية فى التأليف الموسيقى للأغنية العربية

بقلم يوسف شوقى

دبلوم فى التربية الموسيقية من مدرسة المعلمين العليـــا بباريس سنة ١٩٣٢ ـ كبير مفتشى التربية الموسيقية بوزارة التربية والتعليم ـ له مؤلفات عديدة فى التربية الموسيقية ووضع كثيرا من ألحان الأناشيد والأغانى والموسيقى التصويرية .

اذا وقفنا وقفة المتأمل أمام شروط الجائزة التشجيعية ، أدركنا الصعوبة التى تجابه المتقدمين لها ، والمحكمين فيها على وجه السواء . اذ أن تحديد مستوى العمل الفنى اللائق للجائزة والحكم بأن هذا العمل قد اضاف الى الفن شيئا جديدا وان هذا العمل ينفع الوطن خاصة والانسانية عامة ، يقيم تحـديا كبيرا أمام أهل فن الموسيقى ، سواء كانوا متقدمين للجائزة أو محكمين فيها .

وبالرغم من هذه الصعوبات ، وتحديا للتحدى الكامن فى طبيعة فن الموسيقى فقد منحت الدولة جائزتهـا التشجيعية فى الموسيقى ثلاث مرات ، آخرها هذا العام وقد فاز بها الفنان عبد الحليم على .

ولعل استعراض الأسباب الفنية التى استند عليها منح جائزة الموسيقى التشجيعية هذا العام يبين مدى ما وصلت اليه الموسيقى فى مجتمعنا ، وهو مجتمع لم ينظر الى فن الموسيقى نظرة كريمة جادة الا فى رحاب الثورة الكبيرة التى أهلت طلائعها فى ٢٣ يوليو سنة ١٩٥٢ .



لقد حتمت الدولة أن يكون للعمل الموسيقى الذى يمنح الجائزة التشجيعية قيمة علمية ممتازة . وقد تقدم عبد الحليم على بمؤلفين غنائيين هما : « صور شعرية » و « بنت الصياد » ومن خلال المميزات الفنية لهذين العملين امكن التعرف على ما يتضمنانه من قيم علمية تؤهل صاحبهما للجائزة .

واول ما يلفت النظر فى « بنت الصياد » ، « صور شعرية » هو استخدام المؤلف لأسلوبى البوليفونية والهارمونية فى صياغة النسيج الموسيقى ، مع العناية الفائقة بالقفلات الهارمونية الملائمة لطابع الغناء العربى .

ويحق لنا أن نقف وقفة طويلة أمام القفلات الهارمونية الملائمة لطابع الغناء العربى .

فالواقع الفنى يؤكد أن هناك عددا من المقامات الموسيقية العربية الخالية من المسافة العربية (ثلاثة أرباع الدرجة) يمكن تدوينها وأداؤها بآلات الاوركسترا ، على أساس السلمين المستخدمين فى موسيقى الغرب . السلم الكبير ومشتقاته من سلالم صغيرة وقريبة ومقاربة . فاذا ما تعرض المؤلف لكتابة هارمونية لمقام عربى ، فان طابع المقام العربى يتعارض فى معظم الأحيان مع القفلات الهارمونية الخاصة بالسلم الموسيقى المستخدم فى تدوين المقام العربى ، أو بالاحرى ، لا تتفق القفلات الهارمونية وطبيعة المقام العربى .

هذه هى المشكلة التى جابهها عبد الحليم على بالحلول العلمية فى برنامجيه الغنائيين « بنت الصياد » و « صور شعرية » .

ان هذه الحلول تستند أصلا على أساسين : أولهما المعرفة التامة بالتآلفات الهارمونية التى تميز السلالم الموسيقية الغربية بانواعها ، وثانيهما الدراية التامة بمميزات المقامات الموسيقية العربية وسير كل منهما سيرا نغميا ، ومن هنا كان التزاوج بين هذين الخطين من خطوط المعرفة ، والتكامل الواضح لهذا التزاوج فى اثراء الخط اللحنى بالبيان والبديع الموسيقى فى شكل المعالجة الهارمونية الصحيحة .

ولعل أهم ما تتميز به الخطوط اللحنية والتراكيب البوليفونية والهارمونية هو تحرك الأجزاء بالنسبة لبعضها البعض ، بمعنى أن « الباص » متحرك غير ثابت بالنسبة للاجزاء العليا من التركيب ، وهذا يشيع نبضا فنيا متجددا بين أجزاء الألحان ، ويحقق تعميق النسيج الموسيقى فى بعد ثالث ، الموسيقى العربية فى حاجة الى تحقيقه باستمرار .

ومن دلائل توافر القيمة العلمية والفنية الممتازة فيما قدمه عبد الحليم على من أعمال ، المهارة الواضحة فى الانتقال النغمى بما يتلاءم ومعانى الشعر الملحن ، والاقتصاد والتركيز فى الفواصل الموسيقية التى تحقق هذا الانتقال دون اخلال بحبكة النسيج الموسيقى أو تشتيت لمقوماته .

ولقد حتمت الدولة فيما يقدم من أعمال للجائزة التشجيعية أن تظهر فيه دقة البحث والابتكار . ولم تخل أعمال عبد الحليم على من ابتكار يستند على بحث دقيق فى تفاصيل مكونات النسيج الموسيقى للصورتين الغنائيتين « بنت الصياد و « صور شعرية » . فقد استخدم المؤلف اللحنين الشعبيين « هيلا هيلا » ، و « سالمة يا سلامة » واستنبط واستحدث فى كل منهما التحورات والتنوعات التى تلائم العمل الفنى الذى احتواهما . وغنى عن الاستطراد أن استنباط التنوعات من لحن شعبى عمل يستند على مقدرة على البحث عن الخيوط الرئيسية للحن الشعبى واعادة صياغتها على أساس علمى متين راسخ .

أما أن تكون الأعمال الفنية التى تمنح عنها الجوائز التشجيعية اضافة الى العلوم أو الفن تنفع الوطن خاصة والانسانية عامة ، فيكاد يكون أصعب ما يجابه الموسيقيين ، متقدمين كانوا للمسابقة أو حكاما . وبالرغم من هذا فان المضمون الفنى الذى تنطوى عليه جنبات « بنت الصياد » و « صور شعرية » يفى بما تطلبته شروط الجائزة ويقابلها مقابلة صحيحة واضحة .

ذلك أن شعب الجمهورية العربية المتحدة وقد التزم بحكم الأوضاع الدولية من ناحية ، وبما تسهم به بلادنا فى المجالات الدولية فى العلم والفن والأدب والسياسة والاقتصاد والسلام من جهة أخرى ، عليه أن يقف من نفسه ، ومن المنطقة العربية التى يمثلها ومن البشرية التى هو جزء منها ، موقفا ايجابيا فى عالم الموسيقى ، ولا يكون هذا الا بالانتاج الفنى الرفيع الذى تتوافر له القيمة العلمية والفنية الممتازة .

فاذا ما كان العملان المقدمان من عبد الحليم على قد توافرت لكل منهما مميزات من العلم والفن ترقى الى مستوى الفكر الفنى السائد فى البلاد المتحضرة ، كان هذا اسهاما من بلادنا فى نفع البشرية ، بقدر ماهو اسهام من المؤلف فى نفع البلاد .

ولعل تلحين النصوص الشعرية التى يدور موضوعها حول « الحرية » ، كالصور الشعرية ، أو موضوع شعبى مثل بنت الصياد ، تمجيد لهذا الوطن الذى نعيش فيه وابراز للمشاعر العميقة التى يكنها أهل هذا البلد للأرض الطيبة التى يعيشون فى رحابها ويحيون فى كنفها وظلها .

من أجل كل هذه المقومات منحت الدولة جائزتها التشجيعية فى الموسيقى ـ عن التأليف الغنائى ـ للأستاذ عبد الحليم على . وبذلك يكون فيلق الرواد قد ازداد رائدا جديدا انضم الى أبى بكر خيرت وعبد الحميد عبد الرحمن دليلا على أن من بين فنانى الجمهورية العربية المتحدة من يعلن ثراء هذا الشعب فى الطاقات الفنية التى كان لابد لها أن تجد التقدير والاعزاز من دولة كل ما فيها هو من أهلها لأهلها .

وعبد الحليم على ، كبير مفتشى الموسيقى بوزارة التربية والتعليم ، من خريجى مدرسة المعلمين العليا للموسيقى فى باريس ، ومن رواد عزف الفيولينه (الكمان) ، وأحد مؤسسى أوركسترا القاهرة السيمفونى ومن قادته أيام كان أوركسترا الاذاعة السيمفونى ، وعضو بلجنة الموسيقى بالمجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية .

أمين يوسف غراب

وجائزة الدولة التشجيعية فى القصة القصيرة

بقلم ثروت أباظة

عصامى النشأة ـ مدير ادارة العلاقات العامة بالمجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية ـ له مؤلفات عديدة فى القصة القصيرة والرواية والمسرحية والفيلم السينمائى ـ ترجمت له عدة قصص الى اللغات الأجنبية .

أدرك أباه وهو فى رغد من العيش ، ولكن الحياة لم تتح لأبيه أن يفرغ لابنه أو لعل حب الوالد لابنه جعله يصدف عن أن يرسل به الى المدرسة ليلقى فيها ذلك العلم الذى يقول عنه أمير الشعراء :

رمتهم به شـهوات الحيـاة وحب النبـاهة والمكسـب

فلم يختلف الطفل الى مدرسة أو كتاب ولا هو جلس الى مدرس وان كان أبوه قد وقف منه موقف المؤدب . وأصبح الطفل صبيا ثم صار الصبى شابا فى بواكير الشباب واذا هو يقف من مستقبله على هوة سحيقة تفاجئه . انه قد قطع من عمره هذه السنوات الطويلة دون أن يتعلم القراءة . وكانت جريدة الأهرام تصل الى أبيه فيختلسها الفتى اختلاسا ويتسلل بها الى غرفة فى أقصى البيت ويقف مبهورا أمام الحروف الكبرى التى تتصدر رأس الجريدة .. الأهرام .. ويقضى هنـاك الساعات الطوال يحل الغازها وتلك الطلاسم فيها .. هذه الف وتلك لام وهذه هاء وهذه راء ولكن ما هذه الألف كيف يقرأها ماذا تفعل هنا هذه الألف لو انه قرأها كمـا تقرأ الألف العادية لتعذر نطق الكلمة ولاصبحت ان هى نطقت شـيئا غير مفهوم ولا يؤدى معنى ولكنه يعرف أن الجريدة هى جريدة الاهرام ، اذن فهذه الالف تمد الراء فيها تستقيم الكلمة وتتم قراءتها ، وما يزال بنفسه وبالجريدة يقرأ بالاستنتاج لا بالعلم حتى يحسن القراءة ، وما أن يانس فى نفسه هذه المكنة حتى ينفجر الينبوع الذى كان يتراكم عليه ركام العجز وحصى الجهل . وينبعث الفتى فاغرا عقله يريد أن يقرأ وأن يلتهم كل ما يجد فى طريقه . يذهب الى حوانيت القرية فيجد الكتب معلقة هناك .. انه يريد منها كتب القصص فكيف له أن يعرف كتاب القصة من كتاب الشعر ما تلبث ملاحظته أن تهديه ان الكلام الذى يتنصفه عمود أبيض هو شعر وما اتصلت سطوره لا يفرق بينها شىء هو القصة . ويقرأ الفتى ويلتهم .

ويصاب أبوه بضربة مالية قاسية فيتبدل الغنى فقرا ولكن العزة لا تبارح نفس الفتى ولا أباه . فاما أبوه فيميل عن الدنيا الى كريم يتساوى عنده الفقير والغنى .

لـدى ملك لا يمنـع الفضل لائـذا
ولا العفو توابا ولا الصفح راجيا
ترى الرحمـة الكبرى وراء سمائه
تلف التقى فى سـيبها والمعاصيا

وأما الفتى أمين يوسف غراب فيضرب فى غمار الحياة مدركا أن له موهبة يسـتطيع بها أن يعيش ولم تكن موهبته يومذاك هى فن الأدب وانما كانت موهبتـه ارادة صلبة وعزة وكرامة بها استطاع أن يعلم نفسـه بنفسه دون معين ، ومن استطاع هذا فلابد أنه يستطيع العيش . ويعمل الفتى موظفا ببلدية دمنهور بمرتب زهيد حقير ولكنه يجعل منه هو كريمـا على نفسه وعلى الناس . وكان يجـوع وكان يخشى اذا لقيه صديق أن يشم من فيه رائحة الجوع ، فكان يلوى عنه وجها عزيزا على صاحبه لا يقبل له أن يهان . وكان الصديق يظن بامين كبرا . وقد كان أمين يحب أن يقال عنه أنه متكبر ولا يحب أن يقال عنه انه فى حاجة .

بهذه النفس المتأبية وفى هذه الخصاصية والألم عاش أمين يوسف غراب سنوات طويلة . نذكرها نحن اليوم فى ومضة من قلم وفى خطرة من هنيهة ، اما هو فعاشها سنوات كاملات متطاولة ، أحسها فى كيانه وفى قلبه وفى الليل البارد القارس القاسى وفى الجوع الكافر الآخذ . ولكنه كان سعيدا فهو من نفسه فى نعيم . انه يقرأ . انه يتابع أقلام هؤلاء العبـاقرة فيحلق فى آفاقهم ويهوم مع تسابيح أفكارهم فهو من الحياة التى صنعها لنفسه داخل الحياة فى أكرم عيش وأرغده .

وبلغ الفتى الثلاثين من عمره فى عام ١٩٤١ ، وفكر لماذا لا يكتب مع الكاتبين . وما ضر لو حاول . وكتب وتهيب أن

يتطلع للنشر ثم ما لبثت الجرأة أن واتته ، ما له لا يرسل مما يكتب شيئا ـ فان نشر له فبها ونعمت والا فما ضره انه حاول وكبا به السعى وتعثرت المحاولة .

وأرسل الى مجلة آخر ساعة .. وانتظر .. ولم يطل به الانتظار ، لقد نشر له محمد التابعى قصته فى العدد رقم ٣٩٣ الصادر فى ١٢ أبريل سنة ١٩٤٢ .

ومن هنا بدأ اسم أمين يوسف غراب يظهر للناس وتكاثرت قصصه وأصبح أدبه ذا سمة واضحة .

فهو من هؤلاء الرواد الأوائل الذين وسموا الأدب بالسمة المصرية الأصيلة يستوحى منابعـــه من حيث يعيش ومن حيث يضطرب الناس ، يصدق فى تصـــويرهم وقد تفاعل معهم فى بوتقة واحـــدة ، فهم بين يديه يعرفهم ويعـــرفون ويعاشرهم ويعاشرون . وهو عنهم يكتب لا يفتعل أدبه افتعالا ولا يشقه من صخرة عاتية لا يدرى عنها شيئا وانما يرى انعكاس الحياة التى يحيـــاها الناس من حوله على مرآة نفسه الصـــافية الأدبية الرقراقة ، فاذا أدبه أصدق ما يكون الأدب ويلتفت الناس الى أمين يوسف غراب وتلتفت اليـــه الصحف ، فتطلب اليه أن يكتب فيها ، فاذا جرائد مصر جميعها مسبحه : كتب فى آخـر ساعة والمصرى والأهرام والبـــلاغ والرسالة والثقافة والمصور وأخبار اليـــوم والجمهورية ، بل انه كتب فى أغلب الصحف العربية .

واذا قصصه تجمع فتصل الى العشرين كتابا : الشباب، وهتاف الجماهير ، وأرض الخطايا ، وطريق الخطايا ، ونساء فى حياتى ، ويوم الثلاثاء ، وآثار على الشفاه ، وقلب فى لبنان ، ونســاء الآخـرين ، وامرأة العزيز ، وأشياء لا تشترى ، وامرأة غير مفهومة .

ويكتب فى الرواية : ست البنات ، وشباب امرأة ، والأبواب المغلقة ، وسنوات الحب .

ويكتب فى المسرحية : ست البنات ، ونفوسة ، والمال .
ويكتب للسينما ما يزيد على خمسة عشر فيلما .

●

ويتسم أسلوب أمين يوسف غراب بالجمال والحذق وهو يحافظ على اللغـــة العربية محافظة أنيقة فهو يعشقها ويهيم باللفظ الحلو والعبارة المشرقة والتشبيه الجميل .

يقول عميد الأدب عنه فى مقال له نشره بالأهرام :

« وأحب بعد ذلك أن أهـــدى الى الأستاذ أمين يوسف غراب أصدق الشكر وأخلصـــه وأجمله لأنى قرأت كتابيه فلم ترهقنى قراءتهما من أمرى عسرا ولم أتكلف فيهما ما أتكلفه فى قراءة غيرهما من الكتب التى يكثر فيها التخفف من اجادة اللفظ واتقان التعبير وتخير الأسلوب والمحافظة على منزلة متوســطة بين الغريب الذى لا يساغ والمبتذل الذى لا يطاق .

فالأستاذ أمين يوسف غراب كاتب يعرف لغته حق المعرفة ويحسن التصرف فيها غير متكلف ولا متصنع . لا يخرج عن ذلك الا حين يضطره الفن الى هذا الخروج حين يروى نكته عامية أو يدير الحوار بين رجلين أو امرأتين أو رجل وامرأة من أهل الريف فاما حين يعرب عن ذات نفسه فهو يؤدى ما يريد فى لغة نقية وأسلوب صفو ولفظ يتخيره فيحسن تخيره . وهو يرتفع فى كثير من الأحيـــان الى ألوان من التشبيه الرقيق الدقيق الذى يبعد فى غرابته حتى يفاجىء القارىء مفاجأة حلوة ويقع من نفسه أحسن موقع ويترك فى نفسه أحسن الآثار » .

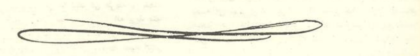
●

وبعد فأمين يوسف غراب الكاتب قد تكلم عن نفسه كثيرا دون أن يقول كلمة عن نفسه ، لقد تكلم عن نفسه بـكل هذه الأعمال التى قدمها الى قراء العربية والتى لاقت كل هذا النجاح والاكبار ، والتى جعلت عميـــد الأدب العربى يكتب عنـه هذا الحديث .

أما أمين يوسف غراب الصديق فهو عجيبة فى هذا الزمن ، فانه مزاج من الاخلاص والتفانى والحب لصديقه على غير رغبة فى نفع ولا أمل فى خير ، انما هو يحب باحساسه ، فاذا كل مشاعره حب واذا حبه وفاء خالص لا زيغ فيه ولا دخل .

وانى من الذين يعتبرون أمين يوسف غراب عبقرية حقيقية بكل اكبار وتقدير ، وانى أعلن رأيى هذا على الرغم من الصداقة التى تربطنى به والتى كان يجب أن تقف بى قليلا عن المغالاة فى مديحه . فقد أخرجت الجامعات الآلاف ونال الأساتذة الكثير من شهادات الدكتوراه ولكن واحدا فقط من الناس استطاع أن يعلم نفسه كيف يتهجى الكلمات ثم كيف ينطقها ثم كيف يرسمها ثم اذا هو أديب من أدباء العربية المرموقين . ان لم تكن هذه هى العبقرية فأنا اذن لا أعرفها .

وان المجلس الأعلى للفنون والآداب حين يقدم لأمين يوسف غراب جائزة الدولة التشجيعية عن مجموعته أشياء لا تشترى انما يقدم للجهد والكفاح والسابقة فى الفن هـــدية تعلن أن مجلس الفنون يقدر فيحسن التقدير .



أنيس محمد منصور

وجائزة الدولة التشجيعية فى أدب الرحلات

« حول العالم فى ٢٠٠ يوم »

بقلم أحمد صالح

تخرج فى كلية الآداب بجامعة القاهرة سنة ١٩٤٧ ـ اشتغل بتدريس الفلسفة بجامعة عين شمس ـ رئيس تحرير أخبار اليوم ـ كتب كثيرا من الدراسات الفلسفية كما ترجم عدة قصص من الآداب الأجنبية ـ قام بكثير من الرحلات فى مختلف دول العالم .

فى عشر ساعات فقط سافرت من القاهرة الى الهند الى سيلان فسنغافورة فاندونيسيا فاستراليا فالفلبين فهونج كونج فاليابان فجزر هاواى فامريكا .. ثم بلاد أوروبا !

فى عشر ساعات فقط ركبت مجموعة غريبة من الطائرات ذات المحرك الواحد والأربعة والنفاثة ، وركبت البغال والفيلة ، والزوارق التى تخترق المياه المليئة بالأفاعى والتماسيح والغابات على الجانبين تزدحم بالوحوش الصارخة .. وسرت على أقدامى وعبرت خط الاستواء أربع مرات ، وانتقلت من مناطق حارة جدا فى الهند الى مناطق باردة جدا فى الهملايا والتبت ، وأكلت الضفادع وصراصير البحر والموز بالشطة والشاى بالملح !

فى عشر ساعات فقط درت حول العالم فى صاروخ خاص من ٦٠٠ صفحة يقوده طيار بارع اسمه أنيس منصور !

●

أن أنيس منصور أول صحفى عربى قام بدورة حول العالم.. وكتب أحداثها وانطباعاته عنها لتنشرها صحف المؤسسة التى أعدت له هذه الجولة ، ولتنقلها وكالات الأنباء الى الصحف العالمية .. ثم أصدرها فى كتاب بعنوان « حول العالم فى ٢٠٠ يوم » .

وقد نال الكتاب جائزة الدولة فى أدب الرحلات حيث توافرت فيه كل الشروط التى حددتها اللجنة المتخصصة التى ترشح لهذه الجائزة .

فهو أولا نتيجة رحلة فعلية أتى فيه صاحب الرحلة بانطباعات تبرز شخصيته ، الى جانب ما انطوى عليه الكتاب من معلومات جديدة ، وهو ثانيا يصور الحياة كما يراها الرحالة ذاته ، فتبدو فى الكتاب الانطباعات الشخصية للمؤلف من نواحى المعرفة العامة والفن الشخصى ، وهو ثالثا قد تحرى الصدق فلم يقصد الدعاية لبلد معين أو تشويه الحقائق لغاية معينة ، ثم هو أخيرا يتميز بالاسلوب الذاتى لكاتبه فى تصوير الاحداث والانطباعات .. وكل هذه الشروط وردت فى تحديد مفهوم « أدب الرحلات » الذى جاء فى التقرير الذى رفعته اللجنة المتخصصة الى المجلس الأعلى للفنون والآداب ترشح فيه الكتاب للجائزة .

●

ان الكاتب ينقلك فى رشاقة خلال صفحات هذا الكتاب الضخم الى كل الأماكن التى يزورها .. فهو فى سيلان يبحث عن العشرين عاما التى قضاها الزعيم أحمد عرابى فى المنفى .. وفى الهند يلتقى برئيس وزراء ولاية كيرالا التى فاز فيها الحزب الشيوعى هناك بحكومة شيوعية مائة فى المائة .. ويشهد الصراع بين الهند والصين على خط مكماهون .. ويرى مئات النسور تاكل الجثث والأفاعى تنهشها .. وفى استراليا يرى الأغنام أكثر من الأعشاب والأعشاب أكثر من الكنجارو ، ولم يجد البغل الاسترالى المشهور .. وكان يسعده فى استراليا عندما يسمعهم ينادونه « مستر ناصر » .. وكانوا يسألونه هل صحيح لم يعد عندكم أجانب ؟ فيجيب : عندنا أكثر منكم .. فيسألونه هل صحيح أنكم تكرهون الانجليز ؟ فيجيب : لا نكرههم ، ولكننا نكره الاحتلال .. وسمع هناك أغانى أم كلثوم وعبد الوهاب، وأحس انها حفلة تكريم لفن بلادنا .. وفى التبت يحاول أن يقابل الدالاى لاما .. لكن السلطات ترفض .. فيدعى أنه مريض من مصر وأن شفاءه على يديه .. وينقلونه على محفة ، ومن تحت البطاطين والأغطية يصوره ، ويصور أمه لأول مرة فى العالم ولاول مرة فى حياتها !.. وينقلك معه الى الجنة الحمراء فى جزر هاواى .. حيث البراكين والأناناس ونبات الهولا فى ضوء القمر تحت أشجار جوز الهند .. وفى أندونيسيا يشهد لغز تحضير الأرواح بالسلة ويصيبه الذهول .. وفى اليابان بلاد الجيشا ، وكل شىء صغير ، يرى صيد اللؤلؤ وتربيته وصناعته الضخمة .. ويعيش فى هونج كونج ويسميها « أجمل فترينة فى العالم كله ! » .. ويعيش فى الفلبين ويسميها « البلاد التى



الدكتور أحمد كمال زكى

وجائزة الدولة التشجيعية فى أدب التراجم "الأصمعى"

بقلم فاروق خورشيد

ليسانس آداب قسم لغة عربية من جامعة القاهرة سنة ١٩٤٨ ـ دكتوراه فى الآداب سنة ١٩٥٩ ـ مدرس بكلية البنات جامعة عين شمس ـ له مؤلفات عديدة فى القصة القصيرة والشعر والنقد والسير الادبية .

على كثرة ما أولع أصحاب الفن المعاصر فى أدبنا العربى باقتحام كل صور الانتاج الأدبى التى شهدوها فيما نقل اليهم من تراث السابقين على درب التعبير الفنى من ابناء الغرب ، وعلى كثرة ما نقلوا وقلدوا ، بل وعلى كثرة ما أصلوا وأبدعوا .. يظل فن السيرة عندنا يفتقر الى من يطرقون بابه من أصحاب الفن القولى الذين يفهمون الفن تعبيرا وأمانة ..

حقا عرفت مكتبتنا العربية المعاصرة العديد من الترجمات ، والكثير من السير ، وحقا حفلت هذه المكتبة بجهود لا حصر لها تبذل لجلاء المعاصرين والغابرين من أبناء أمتنا من شتى الميادين .. ولكنها رغم هذا كله قل حظها من ابداع أبناء الفن . بينما كثرت حصيلتها من جهود المؤرخين والدارسين الذين يقدمون لنا الحقائق دون أن يقدموا لنا الرجل . فان قدموا لنا الرجل فهم المتحمسون المفرقون فى التحمس ، المنفعلون بجانب يبهر الأنظار ويحجب بقية الجوانب المضيئة منه هو نفسه ، وما بالك بالجوانب المظلمة فيه !

من أجل هذا كله كان ترحيب حياتنا الأدبية بكل عمل فنى جديد يظهر فى هذا الميدان .. اذ هو اضافة الى تراث ضخم شارك فيه المتفنن العربى منذ المحاولات الأولى فى كتب السيرة النبوية وسير الصحابة والأعلام فى حياتنا العربية . وقد بلغ اهتمام حياتنا الأدبية العربية القديمة بهذا الفن حدا جعلها تخرج الكتب لا فى سير الأعلام البارزين وحسب ، وانما فى سير الفئات والطوائف كذلك ، مثل سير الوزراء والقضاة وغيرهم . وزاد تأصل هذا الفن فى وجداننا الأدبى حتى استمد منه الفنان الشعبى أروع اعماله وأخلدها فى تاريخ أدبنا ، اذ قدم لنا السير الشهيرة فى أدبنا العربى بالسير الشعبية التى تنتهز مناسبة التعرض لسيرة بطل لترسم صورة العصر ومفاهيم الأمة فى هذا العصر ببراعة ودقة وفنية يلعب فيها الخيال ، كما تلعب فيها الحصيلة الثقافية دورا كبيرا . الا أن كل هذا الجهد لم يؤصل فى فننا مدارس محددة للكتابة عن الأعلام ، اذ ظلت مقسمة ما بين الكتابة العلمية الدقيقة التى تنقسم حسب رؤية الكاتب الى أقسام محددة أشبه بالأدراج يضع فيها الباحث كل حصيلته من المعلومات منفصلة عن غيرها تماما .. وما بين الكتابة الشعبية التى يمكننا أن ننسبها الى عالم الفن والتى تحمل رؤيا محددة الى صاحب السيرة باعتباره بطلا يلبس ملامح أسطورية وملحمية ويبتعد عن الروح العلمية وعن حقائق التاريخ بعدا نسبيا .

وكتاب الأصمعى الذى نعرض له جهد على الطريق الصحيح ، وربما كان هذا ما ارتأته لجنة جوائز الدولة حين توجت هذا الجهد بمنحه جائزة الدولة التشجيعية هذا العام . بل ربما كان هذا الكتاب هو أول الخيط الصحيح فى نسيج جديد لأدب الأعلام عندنا من حيث توفر جهد الدارس وطاقة الفنان معا ، ومن حيث ارتباطه بتراثنا العريق فى هذا الضرب من الكتابة وأخذه فى نفس الوقت بمناهج المحدثين من أدباء العالم كله الذين جعلوا من كتابة السيرة فنا قائما بذاته يشغل أمثال زفايج واندريه موروا وغيرهما .

بل ان الكتاب الذى نعرض له وهو كتاب الأصمعى للدكتور أحمد كمال زكى يشكل نقطة تحول فى حياة كاتبه الفنية نفسها. فالدكتور زكى جاب ألوان الانتاج التى عرفها أدباء عصرنا وكأنما يبحث عن شىء لا يجده ، فهو يكتب القصة القصيرة فى محاولات ناجحة يجمعها فى مجموعته القصصية « ذات يوم » . والمجموعة أصدرها الدكتور زكى مؤخرا وان كانت قصصها كلها قد كتبت فى مرحلة سابقة من عمر انتاجه فهى لاتستطيع أن تمثله الآن وان استطاعت أن تلقى لنا ضوءا كافيا على تجاربه الفنية فى ميدان التعبير مؤكدة أنه من خلال الشكل القصصى الذى عالج به

التعبير الفنى فيها انما يبحث عن شىء ما . والمجموعة علاج للقصة فى مختلف ألوانها وأنواعها ، فمنها قصص تحكى قصص الحب فى تساؤل حزين وتسليم بقدرية الحياة يشوبه الأسى ، وتحوطه المرارة فى قصص «صديق» و «مدرج ١٨» و «هذا الشىء البغيض » مما هو مسايرة لمرحلة الرومانسية التى عاشتها قصتنا القصيرة العربية ، ومما هو انعكاس لروح شاعرة ونفس حزينة مرهفة تعنى بالكلمات دون تأصـيل حقيقى للشكل القصصى ، ودون تكامل فنى لتلقائية البناء الروائى· وفى المجموعة القصصية « ذات يوم » أعمال أخرى تقف فى اتجاه آخر كقصص « ذات يوم » و « شارع السد و « نجمة الفجر » و « شلن » تكتمل فيها القدرة على السرد . كما تظهر فيها معالم القصة القصيرة المتكاملة فنيا من حيث الموقف الذى تدور حـوله الأحداث ، ووجود التناقض الذى يؤدى فى النهاية الى الالتحام الضرورى بين البطل والتناقض فى رؤيا فنية تتسم بالثراء والعمق . الا أن قصص هذا اللون فى انتاج الدكتور أحمد يعتمد على التداعى اعتمادا كبيرا ، وهو ما يجب أن يسميه النقاد بتيار الوعى . كما يعتمد على الحكاية نفسها التى تتشابك وتتداخل فيها خيوط كثيرة متعددة ، كما لعله يعتمد أيضا على رسم الجو الذى تدور فيه الأحداث رسما ذكيا فاهما بحيث يعيش متلقيه متنقلا بين رأس التين فى الاسكندرية وحى السيدة فى القاهرة حياة كاملة مليئة بالأصوات حافلة بالظلال والألوان ثرية بالروائح ومعطيات الحواس . وتتراوح هذه المجموعة من الأعمـال القصصية بين الافلات التام من يد القصاص كقصة « ذات يوم » التى تتحول الى قصـة طويلة نوعا وبين الاجادة كما فى قصتى « نجمـة الفجر » و « شلن » .

الا أن هذه المجموعة من الأعمال التى تتفق فى أنها ذات معطى واحد ، لا يمنعنا من القول بأن اغراق الكاتب فى ابراز الحكاية داخل اطار من واقع حى هو الاتجاه الوحيد الذى ينفرد بأعمال هذه المجموعة .. فليس لها مضمون فنى يبين من خلال الموضوع المطروق بل ان الموضوع كل قائم بذاته ومن أجل ذاته ، أما انفعال القصاص فتستهلكه جزئيات العمل كجزء من حوار ، أو منظر متحرك تدور خلاله الأحداث أو الحادث نفسه فى بعض الأحيان . وهذا اتجاه ساد ويسود انتاج الكثير من قصاصينا المعاصرين حيث لا تؤدى القصة عندهم من وظيفة غير وظيفتها الأساسية ، وحيث تستهلك الحكاية كل طاقة الفنان فلا يعدوها الى ما بعدها . ولكن مجموعة الدكتور أحمد القصصية لا تقف عند هذين اللونين من الانتاج ، اذ هى تحتوى على عدة قصص قليلة العدد حقا ولكنها تدخل اطار الأعمال العالمية بما يتخلل موضـــوعها المعروض من مضامين انسانية عامة تكشف عن موقف ملتزم للفنان ، ولعل قمتها جميعا قصة « شيشة » .. كما لعل منها « مسـألة اصرار » و « صالح أفندى » و « عود على بدء » . وفى هذه المجمـوعة يتبلور فن الدكتور أحمد زكى القصصى وتبدو له سمات واضحة وشخصية محددة ، فالقصة هنا فن يستخدم الحكاية والحرفية القصصية المتقنة والشخصيات المدروسة لاثارة قضية من قضايا الانسان بحيث لا تظهر القضية سافرة وانما توحى بها رموز العمل القصصى ويسوق اليها السرد ، وتحدث اللفة بين حلقاتها الترابط الموسيقى الذى يؤكد نغمة معينة هى التى تحتوى هذه القضية الانسانية وهى التى تفرد نغمة الانسان فيها واضحة قوية ..

مجموعة « ذات يوم » اذن ترسم لنا ما مرت به قصتنا المصرية المعاصرة من مراحل فنية فى الحقبة الأخيرة من هذا القرن ، وهى ترسم لنا أيضا صورة كاتبنا وهو يتحول من مرحلة الى مرحلة باحثا منقبا عن أسلوبه التعبيرى بين هذه الأساليب كلها . ولكن الدكتور زكى ينصرف عن القصة انصرافا ما وتكاد ألوان أخـرى من التعبير تشغله تماما حتى ليمكننا أن نقول ان كتابة القصـة عنده لم تكن الا مرحلة استكشاف مر بها الكاتب باحثا عن نفسه. الا أن هذه المرحلة قد زودته بسـلاح قوى هو وليد التمرس والمعاناة ، وأعنى به الحرفية القصصية والحس القصصى .. احساس القصاص الحاد بالتناقض ورؤيته للصراع ثم قدرته على بلورته فى نسيج محكم يتلاءم تلاؤما فنيا مع مضمون العمل وموضوعه فى آن واحد .

والدكتور أحمد كمال زكى مارس لونا آخر من الكتابة فترة زمنية طويلة ، وهو يمارس هذا اللون الآن بصورة منتظمة فى الكثير من المجلات الأدبية الأسبوعية والشهرية ، وأعنى به النقد الأدبى . والدكتور أحمد لم يجمع هذه المقالات النقدية بعد فى كتاب وان كنت أعرف أنه فى سبيله الى ذلك ، الا أن جهده فى النقد الأدبى غزير ومتنوع بحيث يمكننا من رصده ومحاولة تلمس منهج الناقد فيه .

والملاحظة الأولى التى تستوقفنا فى جهده النقدى هى عـدم التزام الناقد بحدود مدرسة فكرية معينة تفرض على العمل الأدبى أحكاما مسبقة نابعة من تصور جاهز عند الناقد للصورة التى ينبغى أن يكون عليها العمل الأدبى . على النقيض من هذا تماما يقف الدكتور أحمد زكى ، اذ هو ينظر الى العمـل ككل له خصائصه وله فنيته التى يفرضها بحكم وجوده ، وجهده الأكبر كناقد هو محاولة الوصول الى الصورة الأساسية لفنية العمل المنقود لدراستها وتحديدها ثم مناقشة مدى نجاحها فى ابراز العمل الفنى نفسه ومدى وفائها بما أراده الكاتب بل ومدى وفائها بما يريده الموضوع المطروق نفسه ..

فللعمل الفنى عنده منطقه الخاص النابع منه هو نفسه ، وجهد استكشافه يقع على عاتق الناقد قبل أن يقع على عاتقه تقييمه والحكم عليه . ولذا فالنقد الأدبى عنـده معاناة ذات شقين ، شقها الأول فهم العمل وشقها الثانى الحكم عليه من خلال فنيته هو .. وقد لا يرضى هذا الموقف الكثيرين من أصحاب النظريات الجاهزة ، ولكنه يرضى أمانة الناقد الذى لا يفرض نفسه على العمل المنقود بل يفرض العمل المنقود على نفسه ان صح هذا التعبير . وهذا المنهج يقتضى من الناقد أن يفهم الكاتب المنقود نفسه لا من خلال العمل الذى يمارس تجاهه مهمة الناقد وحسب وانما أيضا من خلال أعماله الأدبية كلها بحيث يلقى فهمه للكاتب ضوءا على العمل يعينه على فهمه وعلى تذوقه ، والعناية بالكاتب هنا عناية نفتقدها عند الكثيرين من الناقدين . كما أن هذا المنهج يفـرض عليه الحيدة والأمانة فهو لا يرحب بعمل لأنه يحمل مضــمونا سياسيا وحسب ، وهو لا يرحب بالعمل لأنه يستجيب « لموضة » فنية تستهوى البعض ، وانما ترحيبه بالعمل يقتصر على الاقتناع بفنيته وجدارته بالبقاء وأحقيته لبذل الجهد فى نقده وتقييمه. وقد طبق الدكتور زكى هذا المنهج على ما تعرض له من أعمـال قصصية وعلى ما تناوله من أعمال شعرية .. بل لعله طبقـه فى

خصوماته الأدبية المتعددة حين اشتبك مع أصحاب اليمين مرة وأصحاب اليسار مرات حول مفاهيم النقد وحول أعمال لا قيمة لها رفعها أصحاب القوالب الجاهزة الى مرتبة الفن ، وأعمال فنية صادقة أرادوا اخراجها من دنيا الانتاج لمجرد أنها لا تحمل شعاراتهم ولا تسير مع مناهجهم . ومهمة ناقد له هذا المفهوم حساسة وشاقة لأنه لن يرضى أحدا الا الصدق الفنى ، ولن ينحاز له أحد الا أصحاب الصدق الفنى .. وما أقلهم !

وليس معنى هذا المنهج للناقد أنه يغفل مكونات الكاتب والعمل الفنى من ظروف اجتماعية لصيقة به ، وأحداث اقتصـــادية وتاريخية مرتبطة بوجوده ، بل هى أساس من الأسس الهـــامة التى يرتكز عليها فى الفهم والحكم على السواء .. ولكنها عنـده جزء من كل وليست كلا قائما بذاته . ومن هنا تتحدد نظـــرة الدكتور أحمد زكى النقدية لشعر البياتى ونزار وصلاح عبـــد الصبور وحجازى وعقل ، ومن هنا أيضا تتحدد نظرته الى أعمال نجيب محفوظ ويحيى حقى وشكرى عياد وسهيل ادريس وعبد الرحمن فهمى فى ميدان القصة القصيرة والطويلة أيضا ..

الا أن هذا الجهد فى متابعة انتاجنا الأدبى المعاصر بالنقد لابد وأن يستلزم ثقافة متسعة فى صور هذه الفنون وتطورها لا عندنا وحسب وانما فى الأدب العالمى من حولنـــــا كذلك ، ومحاولات الدكتور أحمد النقدية تكشف عن مثل هذه الثقافة العريضـــة التى لا تكتفى بالمعلومة تحصلها وانما هى تغـــوص الى ما وراء المعلومة من فلسفات فنية واتجاهات تعبيرية هى وليدة التطور الحضارى ، كما هى وليدة محاولة الانسان أن يلائم بين نفسه وبين ما شهدته حياته المعاصرة من نكبات وحروب وامتهان لقيم الانسان ومثله وكرامته . والناقد حين يفهم الى جوار أن يعلم يختار فى دقة ويتحيز بعد فهم ومعـــاناة ، وهو بالتالى يملك القدرة على متابعة تطور فننا العربى المعاصر فى تأثره بالتيارات العالميـة وفى محاولته اللحاق بركب التعبير المتســـابق عن الانسان .

والدكتور أحمد كمال زكى الى جوار هذا كله شاعر له لونه وطابعه .. وعلى الرغم من صداقته الوثيقة لصلاح عبد الصبور، بل وعلى الرغم من تزاملهما سنوات طويلة فى الحقل الشعرى الا أن كلا منهما له طابعه الذى يميزه عن الآخر وان نبعا من فهـــم واحد لرسالة الشعر ، وسارا فى طريق واحد يوم بدآ بالشعر التقليدى ثم هجراه معا وفى وقت واحد تقريبا الى محاولات خلق ما سمى بعد ذلك بالشعر الجديد .

ومحاولات الدكتور أحمد زكى الشعرية جمع بعضا منهـــا فى ديوان أصدره منذ سنوات تحت عنوان « أناشيد صغيرة » .. والديوان بحق يرسم صورة شاعر متكامل له سمات واضحة فى حقل التعبير الشعرى .. ونحن هنا نجده يبدأ من حيث انتهى فى حقل القصة القصيرة ، اذ يتجه الشاعر اتجاها واضحا نحو الاهتمام بالمعطى الشعرى أو المضمون الفنى دون كبير اهتمـام بالموضوع الخارجى للقصيدة الشعرية ، ولهذا كثرت الضبابيات فى شعره كثرة واضحة ، ولهذا أيضا بدا شعره عند الكثير من المتلقين بل والنقاد شعرا غامضا يصعب فهمه . ذلك أنهم تعودوا على التلقى المباشر لحديث مباشر ، وليس هكذا شعر أحمد زكى. ان الشاعر فى أحمد زكى يخفى نفسه وكأنما يخشى أن يراه الناس، يخفى نفسه وراء ثراء لفظى لا ينفد ، وموسيقى متداخلة متشابكة تحكى كل نغمة منها جزءا من احساس مبهم لا يتضح الا عنـــدما تتكامل النغمات كلها فى نسيج موسيقى كامل . فأنت تحس شعر أحمد زكى قبل أن تفهمه ، تحســـه من خلال النغم الداخلى المتشابك ، وتحسه من خلال الصور الشعرية القصيرة التى تتجمع تدريجا لتقدم صورة كلية لموضوع أقرب الى موضوع القصة ولكنه لا يعنى فى ذاته الا الدلالة التى تشير ولا تفصح ، وتقود نحو المعطى الشعرى الذى يريده الشاعر . ولعل أخطر ما يميز شعر أحمد زكى ، ولعله أيضا أهم ماياخذه الكثير من النقاد عليه اهتمامه الجاد باللفظ . فاللفظ عنده ليس وسيلة الى غاية ، وانما هو فى حد ذاته غاية مقصودة لذاتها ، فاللفظ عنده حيـــاة وأبعاد وظلال . وأنت تحس أن اللفظ مرتبط ــ عند اختياره ــ بالمعطى الشعرى العام للقصيدة ، وبالموسيقى المركبة لها ، بل بنفس الكاتب ذاته . ولهذا كان لأحمد زكى ما يمكن أن نسميه بالقاموس الشعرى الخاص ، فهو يستخدم الألفـــاظ بتراكيب معينة ، بل هو يختار الألفاظ لتعطى دلالات بذاتها . وأنت لـن تحس بالقرب من الشاعر الا اذا ألفت قاموسه وأحسست به ، وفهمت معطيات الألفاظ عنده . ذلك أن الألفاظ عنده صور ، فكلمة أو كلمتان غالبا ما تشكلان صورة كاملة عند الدكتور زكى، صورة سريعة ذات ايحاءات وذات ظلال ، وذات أهمية أصيلة فى تركيب النغم الشعرى للقصيدة كلها ، وفى دفعك وجدانيا نحـو المعطى الشعرى العام الذى يريد أن يصل اليه . ولهذا فان شعر أحمد زكى ليس شعرا مهموسا بقدر ما هو شعر جهير ، اذ ان ايقاع اللفظ وموسيقاه لهما دور كبير فى فهم القصيدة وإثرائها. ولعله بهذا ينفرد عن أصحاب الشعر الجديد اذ تظل فيه هذه الخاصية الاساسية فى الشعر العربى القديم ، وهى خاصية التلقى السماعى الذى يضيف بنغمات الصوت ما تضيعه الطباعة والتلقى المباشر عن الشعر المكتوب .

ولعل هذه الظاهرة اذا ما أضفنا اليها احتفاله فى قصصـــه باللغة احتفالا كبيرا تشير الى أصالة الثقافة العربية القـــديمة عنده ، بل لعلها تشير الى تملكها له تملكا غريزيا لا يجد منـــه مهربا . فهو حتى فى كتاباته النثرية العادية لا يستطيع أن يتحلل من الجمال الشكلى فى اختيار اللفظ وتركيب الجملة ، وعلى أية حال فان اهتمام الدكتور أحمد زكى باللغة فى شعره وسم ديوانه كله بطابع الجمال الشكلى الذى ينبع فى ذوق مرهف فى حس الكلمة واختيارها ، ومن اهتمام كبير بنحتها وربطها بجاراتها ربطا جماليا يخدم المضمون الفنى الى جوار خدمته لموسيقى العمل الشعرى ..

والواقع أن ديوان « أناشيد صغيرة » ديوان هام فى الحـــركة الشعرية الجديدة ، اذ هو يمثل اتجاها فى حركة الشعر الجديد جديرا بالدراسة والعناية . وان كانت كل الحركة التجريدية قد سارت فى ضرب واحد من التجديد فهذا الديوان لون آخر فى نفس حركة التجديد ، ولكنه لون له طابعه الأساسى فى التشبث المصر بأهمية اللفة وضرورة العناية باللفظ وتقديم الشـــكل الجمالى كمعطى هام فى حد ذاته الى جوار المضمون الشعرى ..

ولعل هذا الموقف من الشاعر أحمـــد كمال زكى هو ما أثار اعجابه بالأصمعى اذ هو مثله متعصب للعربية تعصبا جر عليه من المتاعب ما وسم حياته كلها بسمة القلق والاضطراب . الا أننا

نرجع هذه الظاهرة عند الدكتور زكى الى ما أخذ به نفسه من دراسة الأدب العربى القديم دراسة منظمة واعية ممثلة فى رسالة الماجستير التى كان موضوعها جاهليا من ناحية ومدرسة لغوية من ناحية أخرى ، وأعنى بها دراسته عن « شعر الهذليين » .. والهذليون بيئة شعرية جاهلية لها خصائصها ولكن لها أيضا تصورها اللغوى . وقد أرغمته هذه الدراسة ارغاما على الدخول فى محاولة فهم حس اللغة العربية ، حس ألفاظها وجرسها وايقاعها حس ظلالها وألوانها وما تعطى من رؤى وايحاءات ، وان كان قد خرج من هذه الدراسة بفهم متكامل للادب الجاهلى ، وتذوق أصيل لشعر الجاهليين الا أنه ـ فى رأينا ـ قد خرج أيضا بتطبع أصيل يقدس اللغة ويحترمها ويغار عليها . ودراسته عن الهذليين فى طريقها الى الطبع الآن ، أما دراسته التى خرجت من المطبعة بالفعل فهى رسالة الدكتوراه التى كانت عن البصرة وعنوانها « الحياة الأدبية فى البصرة » .. ومنهج الدكتور أحمد زكى فى هذه الرسالة يغاير الى حد كبير المنهج التقليدى المعتاد الذى تميزت به معظم رسائل الجامعة المقدمة لدراسة الأدب العربى القديم . والواقع أن الاتجاه الى دراسة بيئة أدبية بذاتها لرصد أثرها على أعلام الحياة الفكرية العربية الذين عاشوا فى كنفها هو فى حد ذاته اتجاه جديد تشكل هذه الرسالة واحدا من معالمه الأولى بالنسبة للدراسات الجامعية . ونحن فى هذه الدراسة نلتقى بفهم موحد يربط بين الرجل وبيئته ، وبين البيئة المحدودة والعصر الأدبى ، ويضع كل هذا فى اطار مدروس من فهم البيئة السياسية والاجتماعية والاقتصادية التى تحرك الأحداث وتؤثر فى نماء المجتمعات ، وبالتالى تضع طابعها على رجال العصر والبيئة بطريقة ملموسة لا تنكر ، فعالة لا محيد من اقرارها والاعتراف بها . ويقول أحمد فى المقدمة الثانية لرسالته موضحا موقفه « واذا كان هذا الكتاب يريد أن يعرض للحياة الأدبية فى البصرة محددا أعلام هذه الحياة ، فانه لا يمكن أن يهمل ما سوى ذلك .

بمعنى أن الحياة الأدبية يجب أن ترتبط بالحيوات الأخرى ، بل لعل دراسة هذه الحيوات أحق بأن تكون مقدمة ضرورية لفهم حياة الأدب الخاصة» وقد كان أحمد زكي وفيا بهذا الذي وعد به فى مقدمته للبحث الضخم فاذ بنا نعيش البصرة منذ الفصل الأول ، لا نعيشها كمدينة مجسدة ذات أبنية وقباب وحسب وانما نعيشها مشكلة بحث ودراسة حول سر تسميتها وبداية بنائها ومنازل البطون العربية فيها وبناء مساجدها وأسواقها وبطائحها. حتى اذا ما انتهينا من هذا الفصل الذى يناقش كل فرض علمى مناقشة الباحث الشاك الذى لا يريد أن يدخل شيئا فى مراتب اليقين الا وقد مر على مراحل الاختبار والمقارنة والكشف ، حتى تتكشف أمامنا المدينة حية يبعثها أسلوبه الجذاب رغم مرارة البحث لتصخب بالحياة وتضج بالحركة . وترتسم أمامنا فى الفصل الثانى بمكوناتها الجنسية والاقتصادية والسياسية ثم بميل سكانها العقلى الواضح واتجاههم الى البحث العقلى الشاك المستقل ، ولهذا يتجه الباحث فى الفصل الثالث من دراسته الى رسم صورة للتكوين الفكرى للبصرة مدخلا فى اعتباره الآثار الفكرية الوافدة عن طريق حركة الترجمة النشيطة ومدخلا أيضا فى اعتباره أثر الصراع العقائدى والسياسى وأثر الصراع الشعوبى المستعر . فاذا ما كنا فى الفصل الرابع اكتملت صورة الحياة الفكرية فى البصرة حين يعرض لنا الحياة النشيطة فى التدوين والتأليف والكلام واللغة والنحو ..

أما الفصل الثانى من الكتاب فأثر الاجتهاد العلمى واضح فيه وجلى ، يدل بما بذله الدارس من جهد فى تفهم العصر والبيئة وتعمقهما معا من خلال فهم ذكى لطبيعة الانتاج الذى حملته لنا كتب الأدب لاعلام مفكرى البصرة ومنتجيها .. ولعلنا نشهد لأول مرة دراسة للشعر العربى لا تلجأ الى تقسيمه الى أغراض ودراسة كل غرض على حدة كما تعودت الدراسات التقليدية أن تفعل ، فلا هو قدم لنا الفخر والهجاء والغزل ، ولا هو قدم لنا ما طرأ على بناء القصيدة فى شكلها التقليدى الموروث وانما هو اندفع بمنهج جديد يدرس تصوير الواقع الشعرى للعصر من حيث المبنى أو الشكل ومن حيث المضمون أو المعطى الشعرى. وبهذا كان الدكتور زكى سباقا فى دنيا الدراسات الجامعية الى دراسة الفن ككل لا تمزقه الأدراج التى اعتاد الدارسون تكفينه فيها . وهو يحدد الاحساس بالعصر على أساس التعبير عما هو كائن من مظاهر الخلاف العقائدى والاندفاع نحو اللذة مما يعكس صورة البيئة والعصر ، والتعبير عما كان من ارتباط بالتراث الشعرى واندماج فيما يمكن أن نسميه بالحركة التقليدية ، ثم التعبير عما ينبغى أن يكون مما هو ارهاص بالمستقبل ورؤيا متطلعة الى الغد أداتها الشك والهدم عند الشعوبية وأداتها التطوير الملتزم عند أصحاب العربية وعلى رأسهم صاحبه الأصمعى .

أرأيت منذ متى بدأ تعلقه بالأصمعى ، ومنذ متى بدأ حبه له ؟ لقد التقى به منذ دراسة الدكتوراه ، منذ الحديث عن البصرة مدينة الصراع لخلق الحضارة العربية والفكر العربى . وقد أحبه حينذاك ، وأنت تلمح هذا الحب فى ثنايا حديثه عنه فى رسالة الدكتوراه هذه .. تلمح حبه له واعتداده به وبموقفه الصلب الذى يصارع من أجل صمود العربية أمام تيارات جارفة مكتسحة تحركها أحقاد ، ويحركها الزمن ، وتحركها دعوات تجديد بعضها مخلص وبعضها هدام ..

ولا ينهى الدكتور زكى دراسته هذه قبل أن يقدم لنا شخصيات بصرية فيقدم ابن المقفع ، وبشارا وأبا نواس . وكأن هذه النماذج مقدمة لالتفاته نحو الكتابة عن الأعلام ، فهذه الفصول برغم قصرها النسبى محاولة أصيلة لرسم صورة أبطال العصر والبيئة بعد أن حدد معالم العصر واتضحت له سمات البيئة وهو بهذا يكمل البحث اكمالا علميا ، ولكنه بهذا أيضا يجد نفسه ، ويعثر على الاجابة عن السؤال الذى نحسه فى تردده بين ألوان الانتاج الأدبى المختلفة . ان الاجابة تقول ان فن السيرة هو فن أحمد زكى الذى يستطيع أن يجد فيه نفسه ، والاجابة أيضا تقول ان كل هذا الجهد والعناء انما كان تمهيدا طبيعيا لظهور كاتب متخصص يضيف الى مكتبتنا العربية قراءات فى مجال السيرة كانت تحسه وتفتقده وتنتظر من يؤصله ويعمقه ..

فالقصاص فى أحمد زكى هو الذى يبرز فى التقاط المواقف فى سيرة الأصمعى ، المواقف التاريخية التى أثبتتها كتب الأدب والتاريخ ، والقصاص فيه هو الذى يختار من هذه المواقف ما يؤكد الصورة العامة التى ارتسمت فى وعيه الفنى عن رجله . ثم القصاص فيه هو الذى يحيلها مواقف حية تتسم بالحركة وتضج بالصراع ، مستعملا فى هذا أسلحة القاص المتمكن من التداعى أو تيار الوعى ، ومن الحوار السريع الموحى الدقيق ، الى

جوار السرد القصصي المتمكن من حرفية « القص والحكاية » . ولولا ممارسة احمد زكي لفن القصة ما برزت هذه الفصول المتعة التي جعلت من الأصمعي متعة فنية وجعلت من شخصية الأصمعي لا مجرد تمثال في متحف وانما شخصية معاشة تهتز معها في اضطرابها وتعيش صراعها العقلي تارة والاجتماعي أخرى ، وتحس ادق نبضات مشاعرها وأرقها . قدرة القصاص في أحمد زكي هي التي أحالت الأحداث التي أجملها التاريخ في كلمات وجمل الى أيام تسطع فيها الشمس فتبعث الدفء ، وليال باردة حينا ودافئة حينا ولكنها مليئة بالذكريات والمذاكرة ، ثرية بالانفعال والهموم . لقد وضعت قدرة أحمد زكي القصصية في عروق الأصمعي الدم الحار فارتسم في قلوبنا حيا في روعة ، قلقا في معاناة .. ثم هي التي استطاعت أن ترتب الركام الذي يملأ كتب التاريخ لتحدد أحداث الطفولة وأحداث الصبا وأحداث الرجولة ثم الكهولة في اتساق لترسم صورة الرجل متكاملة متنقلة لا في وصف ظاهري للرجل وأحداث حياته ، وانما في تغلغل الى داخل نفسية الرجل ، حتى لتضع يدها على عقد تركبت منذ الصغر كانتسابه الى باهلة وموقف العرب من النسبة الى باهلة بحيث نفهم لكل موقف علته النفسية الخفية دون تناقض أو قفز .

وقد أخذ بعض النقاد الذين تناولوا الكتاب بالدراسة على المؤلف هذا الموقف الذي يبيح له أن يختار ، وشككوا في صحة ما اختار ، وترجيحه لرواية على بقية الروايات ، ولكن هذا المأخذ مردود حين نقول ان هذا الكتاب سيرة وليس بحثا علميا . والفرق أن البحث العلمي مجال للمناقشة والدرس كما رأينا في دراسة البصرة عند الدكتور زكي ، أما السيرة فهي تبدأ بعد انتهاء الدراسة والبحث وتكامل الصورة عند المؤلف بحيث يختار مايؤكدها ويدعمها ويزيدها قربا الى قارئه .

وكما لعبت قدرة الدكتور زكي القصصية دورا هاما في رسم معالم الأصمعي لعبت قدرته على البحث والدراسة دورا أساسيا وكبيرا .. فليس غير الباحث المتخصص من يستطيع أن يعايش نصوص التاريخ مستخلصا من خلالها أقرب الصور الى الواقع وأجداها على الحقيقة والتاريخ ، وليس غير الباحث من يستطيع أن يتفهم شخصية الرجل من خلال انتاجه الفكرى المبعثر المتناثر ، وليس غير الباحث المدقق من يستطيع أن يتبين حوافزه ودوافع تصرفاته ، والسر الكامن وراء صراعه الذي لا يستكين ..

القصاص والدارس اذن أعانا على خلق كتاب الأصمعي ، كما أعانا على خلق ذوق الناقد المرهف وقدرته الحساسة على توجيه النص الأدبي وفهمه .. وليس كثير من المشتغلين بالحياة الأدبية عندنا من يستطيع فهم النص القديم وتوجيهه ، ولكن تمرس أحمد زكي بالنقد واشتغاله به أعاناه الى حد كبير على فهم النصوص التي أوردها في كتابه ، وفي جعلها تخدم الشخصية وتجلو الغامض من جوانبها ، كما استطاع أن يفسر عن طريق النصوص الكثير من الشخصيات الجانبية التي لعبت دورا أساسيا في حياة الأصمعي ، وساهمت في تشكيل شخصيته وتحديد ملامحه الانسانية والفكرية جميعا ..

وكان يعوز كل هذا روح الشاعر المرهفة وحسه الدقيق لتكتمل لكاتب السيرة كل الأدوات ، وتسلم كل هذه العناصر قيادها لدقة تعبيره وصفاء كلماته ونظرته المستشرفة الواعية ، وحسه الدقيق الشفاف ..

الدكتور زكي اذن تقدم الى كتابة السيرة وهو مزود بأسلحة طال اختبارها حتى تم صقلها واحتد نصلها ، وحين كتب سيرة الأصمعي عثر لهذه الأسلحة على ميدانها الحقيقي الذي تثبت فيه نفسها وتحقق اصالة صاحبها وقدرته الفنية ..

ومنذ كتب الدكتور أحمد زكي فصوله عن ابن المقفع وأبي نواس وبشار في رسالة الدكتوراه وهو يتجه الى الطريق الصحيح الذي تبرز فيه قدراته ، فاذا ما كتب الأصمعي توج جهده وأكد وجوده، وها هو ذا يقدم لنا بعد الأصمعي سيرته الجديدة ابن المعتز مقدما الدليل على أنه يسير حقا في طريق تحقيق قدراته الفنية الحقيقية في ميدانها الحق ..

وكتابة الدكتور أحمد زكي للسيرة كما قلنا وليدة تردد كثير بين أكثر من ميدان من ميادين الانتاج ، ولكنها تأكيد بأنه وجد طريقه وليس فينا الكثير ممن يعثرون على أنفسهم وسط العديد من وسائل التعبير التي يمارسونها . الا أن الدكتور أحمد كمال زكي يدين بتكوينه الفني لأصول وجهته بجهدها واخلاصها وحققت فيه واحدا من الآمال التي كانت ترتجيها يوم تعرضت لخلق جيل من شداة الأدب في عصرنا .. هو مدين لأستاذنا الكبير أمين الخولي بفهمه للمنهج وتحقيقه للنص وتوجيهه للخبر المروى، هو مدين له بأخذ العمل الفني في جدية صارمة لا تعرف انصاف الحلول ، وإخلاص حقيقي يبحث دائما عن الصدق الفني . وهو مدين للدكتور شوقي ضيف أستاذ الأدب العربي في جامعة القاهرة بما غرسه فيه من انكباب على الدرس لا يعرف الكلال ، وتبتل للدراسة لا يجد في غيرها لذة أو متعة . وهو مدين للدكتورة سهير القلماوي استاذة الأدب في جامعة القاهرة بتنمية حسه الفني وتذوقه الجمالي ونماء قدرته التعبيرية .

ومثل هؤلاء لابد ان يذكروا حين يتوج عمل أحد طلابهم بجائزة الدولة التشجيعية ، ففي هذه الجائزة تحية لجهد العاملين الصادقين من أساتذتنا الاجلاء ، فان كان لأحمد كمال زكي ثناء المجيدين فلأساتذته تقدير العارفين من أبنائهم .

وتحية للأصمعي الذي وجد طريقه الينا حيا دافقا يدافع عن أصالة لغتنا ومقومات قوميتنا ، والذي أتاح الفرصة للدكتور زكي أن يجد نفسه في كتاب السيرة ، ولعلنا ننتظر منه الكثير الثرى الأصيل ..



جغرافية المملكة الليبية
تأليف الدكتور عبد العزيز طريح شرف
وجائزة الدولة التشجيعية

بقلم الدكتور
محمد محمود الصياد

ليسانس آداب قسم جغرافيا من جامعة القاهرة سنة ١٩٤٠ – دكتوراه في الجغرافيا من انجلترا سنة ١٩٥٢ – أستاذ الجغرافيا البشرية بكلية الآداب جامعة الاسكندرية – له مؤلفات عديدة في الجغرافيا . كما اشترك في عدة مؤتمرات جغرافية داخلية وخارجية .

ليبيا اسم قديم أغفله التاريخ قرونا طويلة ثم عاد يبعثه في العصر الحديث . وهو مشتق من اسم احدى القبائل الكبرى التي كانت تنزل في البلاد على عهد آل فرعون ، ثم أصبح الاسم علما على كل المنطقة الواقعة الى الغرب من مصر . ومنذ عشرين قرنا أو تزيد ، خضعت مناطق صغيرة على الساحل للاغريق ، فتوسعوا في استخدام اسم « ليبيا » حتى أصبح يدل على كل ما كان معروفا لهم من القارة الافريقية فيما بين نهر النيل وأعمدة هرقل (جبل طارق) ، فلما جاء الرومان استبدلوا به اسما آخر هو « أفريكا » ، وهو كالاول مشتق من اسم قبيلة كانت تنزل فيما هو اليوم جمهورية تونس . وعندما فتح الله البلاد للاسلام أبقى العرب على الاسم الروماني بعد ان اخضعوه لذوقهم اللغوي فاذا به « افريقية » ويقصدون به ما قصده اليونان والرومان من قبل . أما الجزء الذي هو اليوم المملكة الليبية فقد عرف عند المسلمين باسم برقة وطرابلس وربما اكتفوا باسم طرابلس وحدها للدلالة على الاقليمين معا . ولم يعد لفظ ليبيا للظهور كاسم دال على وحدة سياسية الا منذ نصف قرن أو يزيد قليلا .

وتتكون المملكة الليبية المعاصرة من ثلاث ولايات هي برقة وطرابلس وفزان ، وتبلغ مساحتها نحو ١٪ مليون كيلو متر مربع ، وهي باستثناء الشريط الساحلي المشرف على البحر المتوسط وما يكتنفه من مرتفعات في برقة وطرابلس تنتمي الى الكتلة الجندوانية القديمة حيث ترتكز الطبقات الرسوبية الاحدث عهدا على قاعدة من الصخور الاركية ، التي قد تظهر في بعض الاماكن حيث نجحت عوامل التعرية في ازالة ما فوقها من صخور رسوبية . والراجح انه حتى الزمن الثالث الجيولوجي كان جزء كبير من الاراضي الليبية لا تزال تغمره مياه بحر تيتس ، وكان خليج سرت يمتد جنوبا حتى خط عرض ٢٥ ° ش . أي أنه كان يشمل جزءا كبيرا من منخفض « فزان » الحالي ، وكانت تنصرف اليه مياه الانهار المنحدرة من مرتفعات تبستي وتاسيلي ، وفي أوائل عصر الاوليجوسين حدثت حركات ارضية ترتب عليها ارتفاع قسم من الجبل الاخضر في الشمال ، وانحسرت المياه عن جزء واسع من خليج سرت ، مما أدى الى ظهور منخفض « فزان » . وكان سبب انحسار المياه ارتفاعا في سطح خليج سرت ، في القسم الجنوبي منه على الاقل .

وواصل البحر انحساره عن معظم شمال ليبيا خلال عصر الاوليجوسين ، وتحولت مناطق واسعة من أراضي ولاية طرابلس الى بحيرات ساحلية ومناقع ملحة . وفي الميوسين طغى البحر مرة أخرى على الاجزاء الشمالية من برقة وطرابلس ، ولكنه عاد فانحسر عنها قبيل بداية عصر البلايوسين ، عندما حدثت بعض الحركات الالتوائية التي نتج عنها ارتفاع النطاق الجبلي في برقة وطرابلس ، وهي جبال لا يمكن أن نعتبرها التوائية بالمعنى الدقيق للكلمة ، اذ لم يلعب الالتواء في تكوينها الا دورا ثانويا .

ويختلف اتساع السهول الساحلية فى ليبيا من منطقة الى اخرى ، فهى فى الجزء الممتد من حدود الجمهورية العربية المتحدة حتى توكرة ضيقة للغاية ، وكثيرا ما تزحف حافة الهضبة حتى تشرف مباشرة على مياه البحر ، وتحول هذا السهل الساحلى الى عدد من الاحواض المتقطعة الصغيرة ، ولكنها فى بعض الاحيان تتسع حتى يزيد عرضها على المائة كيلو متر ، كما هى الحال فى القسم الغربى من سهل الجفارة فى ولاية طرابلس ، ولهذا فان نطاق السهول الساحلية يمكن تقسيمه الى عدد من الاقسام الثانوية أهمها السهول المتقطعة الشرقية التى تبدأ ضيقة للغاية عند السلوم ، ثم يختلف اتساعها من مكان الى مكان حتى تنتهى فى نواحى بنغازى ، وسهل بنغازى الذى يعرف باسم « برقة الحمراء» بسبب لون التربة التى تغطى أراضيه وهوسهل مستو فى جملته ولكنه ياخذ فى الارتفاع كلما تعمقنا فى الداخل ، وسهل « سرت » وهو امتداد لسهل بنغازى ولكنه يختلف عنه فى تربته اذ تغطيه تربة رملية يميل لونها الى البياض مما يجعل البعض يطلق عليم اسم « برقة البيضاء » .

وفى غرب خليج سرت تقترب حافة الهضبة الليبية كثيرا من البحر فلا تترك بينها وبينه الا مناطق سهلية محدودة اعمها هى تلك المنطقة الممتدة بين مصراته وزليطن ، وفى أقصى الغرب يوجد سهل « الجفارة » الذى يمتد فى ليبيا وتونس على السواء ، ويعتبر من اكبر سهول شمال غرب افريقية ، وهو فى جملته سهل منبسط ولكن تبرز فيه بعض التلال التى تزداد عددا وارتفاعا كلما اقتربنا من المنطقة الجبلية فى الجنوب .

ومن وراء هذه السهول تمتد مرتفعات ليبيا الشمالية وتتكون من ثلاث كتل هى : هضبة « الدفنة » و « البطنان » التى تعرف فى الكتب الافرنجية باسم « مارماريكا » وتمتد من حدود مصر الغربية حتى الطرف الجنوبى الشرقى لخليج « بمبة » ويقسمها الخليج الصغير الذى تقع عليه طبرق قسمين : هما « الدفنة » فى الشرق و « البطنان » فى الغرب ، وفى برقة يوجد « الجبل الاخضر » وهو هضبة تحتل معظم شبه الجزيرة المحصورة بين خليجى « بمبه » فى الشرق و « سرت » فى الغرب ، وتنحدر انحدارا شديدا نحو البحر حتى تنتهى الى سهل ضيق يختلف اتساعه من مكان الى مكان ، اما فى طرابلس فتمتد الجبال من نواحى بلدة « الخمس » لمسافة خمسمائة كيلومتر ، فتتخطى الحدود الليبية الى أراضى تونس وتحمل أسماء مختلفة فى اجزائها المختلفة هى من الشرق الى الغرب « القصبات » و « ترهونه » و « غريان » ثم جبل « نفوسه » الذى يمتد لمسافة مائتى كيلو متر حتى الحدود الليبية التونسية .

أما سائر البلاد الليبية فجزء من الهضبة الافريقية الكبرى، ومعظمها صحراوى قاحل ويقطعها عدد من الاودية الجافة ، وتنتهى الهضبة الصحراوية الى عدد من المنخفضات تمتد من الشرق الى الغرب فتكون منطقة « فزان » التى هى فى مجموعها سلسلة من الواحات الخصيبة نسبيا تفصل بينها مناطق صحراوية ، وفى أقصى الجنوب ترتفع الارض مكونة جبال « تبستى » و « تاسيلى » .

ويتميز مناخ ليبيا بقاريته وجفافه ، ويسقط المطر القليل فى فصل الشتاء ، وهو فى برقة أغزر منه فى طرابلس ، أما فى فزان فيندر ان يسقط المطر ، وتتعرض البلاد للرياح الصحراوية الجافة المعروفة « بالقبلى » والتى ترفع درجة الحرارة حتى فى المنطقة الساحلية الى أكثر من ٤٠ ° م ، وقد يستمر هبوبها لعدة ايام وبخاصة فى أواخر الصيف ، حيث يكون لها جانب نفعى اذ تساعد على نضج محصول البلح ، ولكنها فى فصول السنة الاخرى ذات اثر سيىء لشدة جفافها بصفة خاصة . وكثيرا ماتصاب البلاد بالجفاف الذى يسبب كثيرا من الخسائر اذ يعتمد معظم السكان علىالزراعة والرعى .

وترتب على الجفاف أن أصبحت الحياة الليبية تعتمد فى المقام الاول على « المياه الجوفية » من العيون والآبار ، ويعتبر الرعى من حرفالسكان الرئيسية فيرعون الضأن والماعز فى الشمال والابل فى الجنوب ، وتختلف مساحة المراعى من سنة الى أخرى باختلاف كمية المطر الساقط ، وتاتى الغنم فى المرتبة الاولى من حيث العدد ، وهى أهم الحيوانات التى يتجر فيها ، ويقرب عدد الماعز من عدد الاغنام ولكنها أقل أهمية ، اما الماشية الليبية فقليلة العدد رديئة النوع .

والحياة النباتية أهم من الحيوانية ، وتنقسم الى نباتات برية ومزروعة ، ومن الاولى أشجار الغابات فى جبال برقة ، وأعشاب الحلفا فى أطراف الجبل الطرابلسى ، وفى بعض الجهات شبه الصحراوية . اما الزراعة فهى الركن الاساسى فى النظام الاقتصادى الليبى ، يشتغل بها نحو ٨٠ ٪ من السكان ، ولكنها بدائية فى معظمها ولا تنتج الا غلة ضئيلة والشعير هو أهم الغلات المزروعة ، ومعظمه ينمو على المطر ، ويزرع القمح بكميات قليلة فى الجهات التى يتوفر فيها ماء الرى ، وتزرع الأشجار ، ومنأهمها الزيتون والتين والنخيل . ويعتمدكثير من سكان ليبيا على هذهالموارد كفذاء ، ويلعب البحر دورالاباسبه فى الاقتصاد الليبى ولكنه لم يستغل بعد الاستغلال المناسب .

ومنذ سنوات معدودة اخذ نسيج الاقتصاد الليبى يتغير بظهور البترول ، وأهم حقوله فى « زليطن » و « باهى » و « البيضاء » وقد بدأ تصديره ومدت خطوط الانابيب من حقل زليطن الى « مرسى البريقة » على البحر المتوسط ، وتستغل البترول الليبى شركات متعددة معظمها أمريكية وبريطانية وبعضها شركات ألمانية وايطالية واقدمها وأهمها هى شركة « اسو ستاندرد » التى حصلت على امتيازها فى سنة ١٩٥٥ .

والبلاد فقيرة فى مواصلاتها ولاتزيد أطوال السكك الحديدية فيها على ٣٤٢ ك ٠ م ٠ أهمها خط طرابلس — زواره (١٢٠ ك ٠ م) ويمر بأهم مراكز العمران الساحلية بين المدينتين ، وخط بنغازى — المرج (١٠٨ ك ٠م) واهم الطرق الليبية الطريق الساحلى الذى يمتد زهاء ١٨٢٠ ك ٠م من حدود مصر الى حدود تونس ، ويمر ببنغازى وطرابس ويتفرع منه عدد من الطرق الثانوية . وأهم الموانى هى طرابلس وبنغازى ثم طبرق ، وهى قاعدة عسكرية ، وفى ليبيا مطاران مدنيان احدهما

مطار ادريس الاول على بعد ٣٣ ك٠ م من طرابلس ومطار « بنينة » على بعد ١٨ ك ٠ م من بنغازى ٠

ومعظم صادرات ليبيا من الغلات الزراعية والحيوانية ثم بدأ البترول يزحف على الصادرات منذ سنوات ، أما الواردات فمعظمها من المواد المصنوعة (المنسوجات والآلات والسيارات والكيمائيات) كذلك تستورد المواد الغذائية كالسكر والبن والشاى ٠

وقد وصل الفتح العربى الى ليبيا فى أواسط القرن السابع الميلادى ، ومنذ ذلك الحين وليبيا جزء من الخلافة الاسلامية ، غير أن بعدها عن مقر الخلافة جعلها تتعرض مرتين للغزو الاجنبى ، فقد غزاها النورمانديون من صقلية فى أواسط القرن الثانى عشر ثم طردوا منها بعد قليل ، ثم غزاها فرسان القديس يوحنا من بيت المقدس فى القرن السادس عشر وبقوا بها حتى أجلاهم الاتراك العثمانيون سنة ١٥٥٦ م ودخلت ليبيا ضمن الامبراطورية العثمانية ولكنها ظلت تتمتع بشىء من الاستقلال الذاتى ، ولا سيما فى عهد أسرة القرهمانلى (١٧١٤ ـ ١٨٣٥) حيث لم يكن يربطها بتركيا سوى دفع الجزية السنوية ٠ وفى سنة ١٨٣٥ م عادت ليبيا ولاية « عثمانية » حتى بدأت ايطاليا تغزوها سنة ١٩١١ ، وواجهت كثيرا من المقاومة الوطنية فلم يتوطد سلطانها الا فى الثلاثينات .

وكانت ايطاليا تهدف الى الاستعمار السكنى بنقل الفلاحين من جنوب ايطاليا وتوطينهم فى الجهات الصالحة للانتاج من الاراضى الليبية ، ونفذت عدة مشروعات لتحقيق هذا الهدف دون رعاية للمصالح الوطنية ، ولكن العهد لم يطل بايطاليا فقد قامت الحرب العالمية الثانية ، وكانت ليبيا ميدانا من أهم ميادينها وفى ٢٤ من ديسمبر سنة ١٩٥١ حصلت ليبيا على استقلالها تحت حكم الملك محمد ادريس السنوسى ٠

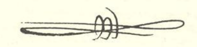
●

وبعد ، فهذه صورة موجزة لجغرافية المملكة الليبية ، التى فصلها الدكتور عبد العزيز طريح شرف فى كتاب تجاوزت صفحاته السبعمائة . تناول فيها التكوين الجيولوجى ، ومظاهر السطح ، وأحوال المناخ ، وموارد المياه الجوفية ، والانتاج الاقتصادى ، ومراكز العمران ، وطرق النقل ووسائل المواصلات وقد كانت المكتبة العربية فى أشد الحاجة الى مثل هذا الكتاب ، فقد ظلم الكتاب والباحثون العرب ليبيا ظلما بالغا حينما أسقطوها من حسابهم ، فما حفلوا بدرسها ولا اهتموا بالكتابة عنها ، وقد يكون لهم شىء من العذر اذ نكبت البلاد بالاستعمار قبل الحرب العالمية الاولى بثلاث سنوات ، وأغلق المستعمرون الباب عليها حتى يقطعوا كل صلة لها بالعروبة فتكون بعد ذلك لقمة سائغة لهم ، فلما أذن الله للبلاد أن تتحرر كان عليها أن تعوض فى أقصر وقت ما فاتها من تقدم حضارى خلال عهد الاستعمار ، ومن ثم فلم يمض على الاستقلال سوى خمسة أعوام حتى أسست ليبيا لنفسها جامعة ، لتزودها بجيل جديد من الشباب المثقف يقوم بتبعات عهد الاستقلال ٠

وكانت الجمهورية العربية المتحدة كالعهد بها دائما فى رعاية شقيقاتها العربيات ، فلم تبخل على الجامعة الوليدة بالاساتذة الذين احتاجت اليهم ، ولم يدخر الاساتذة جهدا فى سبيل القيام بمهمتهم على أحسن وجه ، والنهوض بالجامعة الليبية الناشئة ، وكان من بين هؤلاء الاساتذة الدكتور شرف الذى لم يقصر جهوده على فصول الدراسة ، بل تعدى الفصول ليجعل ليبيا كلها مجالا لعمله وميدانا لدرسه ، وكانت ثمرة هذه الجهود « جغرافية المملكة الليبية » ٠

وكان الايطاليون على عهد استعمارهم لليبيا، قد عنوا بدراسة البلاد دراسة مفصلة لا تستهدف خدمة العلم بقدر ما تهدف الى خدمة المصالح الاستعمارية ، ومن ثم لم يكن لهذه الدراسة أسلوب يستقيم مع المنهج العلمى الدقيق ، وانما كانت كلها أبحاثا منفصلة ، لا رابط بينها ، تتناول نواحى متعددة من جغرافية البلاد ، واقتصادياتها ، وسكانها ، وهى مطبوعة بالطابع الاستعمارى ، لا تنظر الى الامور الا بمنظاره ، فجاء كتاب اليوم يستفيد من هذه الدراسات ، وليعرضها بعد ذلك عرضا عربيا أصيلا ، وليضيف اليها المؤلف خبراته الخاصة التى اكتسبها من اقامته فى ليبيا خمسة أعوام ، كل ذلك فى منهج علمى دقيق ٠

وكنت قد قرأت هذا الكتاب وهو لا يزال فى المطبعة ينمو ، وذكرت لصاحبه انه لو تقدم به للحصول على جائزة الدولة التشجيعية فمن المرجح جدا أن يفوز بها ، ومن ثم فقد كان سرورى عظيما عندما عدت من الخارج فى مطالع الخريف فوجدت أن نبوءتى قد تحققت ، وأن الكتاب قد فاز ، وحصل على الجائزة التى هو بها خليق ٠



السكان ديموغرافيا وجغرافيا

تأليف الدكتور محمد السيد غلاب والدكتور محمد صبحي عبد الحكيم

وجائزة الدولة التشجيعية



د. محمد السيد غلاب

بقلم الدكتور
محمد محمود الصياد

د. محمد السيد غلاب

ليسانس آداب قسم جغرافيا من جامعة القاهرة سنة ١٩٤٢ - دكتوراه في الآداب من جامعة الاسكندرية - أستاذ الجغرافيا بجامعة القاهرة - فرع الخرطوم - له مؤلفات وترجمات ومقالات في الجغرافيا نشر بعضها في « المجلة » .

د. محمد صبحي عبد الحكيم

ليسانس آداب قسم جغرافيا من جامعة القاهرة سنة ١٩٤٩ - دكتوراه في الآداب من جامعة القاهرة سنة ١٩٥٨ - أستاذ مساعد بقسم الجغرافيا بكلية الآداب جامعة القاهرة - له مؤلفات وترجمات وأطلس ومقالات عديدة في الجغرافيا .

الانسان هو العنصر الفعال في كل نشاط اقتصادي على سطح الارض ، فهو الذي يقوم بجميع العمليات الاقتصادية من انتاج وتوزيع واستهلاك ، بل ان وجوده هو الذي يعطى للموارد الاقتصادية مغزاها . فلقد كانت الارض قبل أن يظهر الانسان عامرة بالتربة الخصيبة وبالاشجار المثمرة ، وكان باطنها ذاخرا بالفحم والبترول وبالمعادن النافعة والنفيسة ، ولكن هذه كلها لم تكن بذات قيمة ، وانما اكتسبت قيمتها يوم أن عرفها الانسان ، وأخذ يستغلها في سد حاجة من حاجاته .

ويحتل الانسان الجزء الاكبر من سطح الارض مستغلا مواردها التي خلع عليها قيمتها وراح يستغلها فيحسن الاستغلال حينا ويسيئه في بعض الاحيان . ومن هنا جاءت أهمية معرفة عدد السكان في منطقة ما من الارض لنعرف حدود التوازن القائم بين الانسان والموارد الاقتصادية . ولكن العدد وحده قد لايكفي في كثير من الحالات ، بل ان هناك اعتبارات عديدة لابد من أن ندخلها في الحساب . اذ لا يعنى بالضرورة أن يكون سكان البرازيل وعددهم زهاء الستين مليونا أكثر أهمية للعالم وللاقتصاد العالمي من سكان الجمهورية العربية المتحدة مثلا الذين لا يرقى عددهم الى نصف عدد سكان البرازيل . ومن ثم فلابد لدراسة أمة من الامم أن ندخل في الحساب راس مالها البشرى فهو ليس اقل أهمية من رأس مالها المادى ، بل ربما كان أكثر أهمية في بعض الاحيان .

●

ان الثروة البشرية هي أولى الثروات التي تحدد واقع الامة السياسي وتشكل كيانها الاقتصادي . وعلى أساس هذه الثروة والعلاقة القائمة بينها وبين موارد البيئة ، ومقدار تقدمها أو تخلفها ، يمكن الحكم على كفاية الامة وقدراتها ، فلم تعد الموارد الجامدة من موقع ، وسطح ، ومناخ ، وثروات ظاهرة أو مدفونة وهي تلك الموارد التي منحتها الطبيعة عفوا لبعض الاقاليم وحرمت منها البعض الاخر . لم تعد هذه الموارد وحدها هي المتحكمة في مصائر الامم ، بل تقف معها على قدم المساواة الموارد الادمية القادرة على الخلق والابداع والتي بيدها التخطيط والتنفيذ . وقد ادرك علماء الاقتصاد هذه الحقيقة فجعلوا عوامل الانتاج أربعة هي : الارض ، والعمل ، وراس المال ، والتنظيم . فاذا كان العامل الاول وهو الارض يمثل الجانب المادي الجامد ، فان العوامل الثلاثة الاخرى تدخل في مضمون الجانب البشرى

الديناميكي ، فالعمل هو العنصر الفعال في العملية الانتاجية ، وليس للارض ولا لرأس المال أهمية الا بمجهود اليد التى تحركهما . ورأس المال كما يعرفه الاقتصاديون هو اداة الانتاج التى انتجها الانسان لا للاستهلاك المباشر ولكن لكى تعاونه في انتاج سلع أخرى . واذن فرأس المال هو أيضا من صنع الثروة الادمية فهو جزء منها ، وهو من صنعها .

ومن ثم فان كتابا يتناول بالدراسة سكان العالم ديموغرافيا وجغرافيا لخليق بان يلقى الكثير من الترحيب لدى الجغرافيين والمشتغلين بالاقتصاد والمهتمين بالمسائل الاجتماعية ، فلكل من هؤلاء بالسكان صلة ، ولكل منهم في الموضوعات السكانية مجال، فالسكان في الواقع « منطقة شفعة » تتنازعها العلوم والدراسات المختلفة . وقد لايرضى بهذا بعض المتزمتين من ذوى الاختصاص فيذهبون الى مقاومة أى اعتداء يأتيهم من ناحية الباحثين في العلوم الاخرى ، وهو « مرض » أكاديمي يتفشى لسوء الحظ في مجتمعنا بخاصة ، وقد لايكون شديد الخطر على حامليه ،ولكنه يضر بالمخالطين من عامة المثقفين ، وعلى العالم المتخصص أن يدرك أن عليه مسئولية أدبية تجاه العالم الذى يعيش فيه،فتقوقعه في تخصصه واقامة الحواجز العالية بينه وبين المتخصصين في الفروع الاخرى ، يفقده الاتصال بالحقيقة التى يعيشها المواطن العادي ويعزله عن الانسانية .

والكتاب الذى نقدمه يتالف من بابين طويلين ، يتناول أحدهما السكان ديموغرافيا ويتناولهم الاخر جغرافيا ، أى أن الاول يعنى بدراسة السكان من حيث كونهم سكانا ، بينما يتناول الاخر توزيعهم في أرجاء المعمورة ، والواقع ان الديموغرافية ليست الا دراسة تحلل الاحصائيات السكانية وتشرح التغيرات التى تطرأ على نموهم والعوامل الرئيسية التى تسبب هذه التغيرات أى أنها تتناول السكان من ناحية الكم الذى يتحكم فيه عاملان هما النسبة بين عدد المواليد والوفيات أو ما يعبر عنه بالزيادة الطبيعية ، ثم تحركات السكان أو ما يعرف بالهجرة .

وليست النسبة بين عدد المواليد والوفيات مجرد أرقام حسابية ، بل انها محصلة عدة عوامل أساسية منها درجة الخصوبة ، ومعدلات السن وعلاقتها بالزواج ، والاوضاع السياسية والاجتماعية والاقتصادية والصحية ، وغير ذلك من العوامل . وقد أخذت نسبة الزيادة الطبيعية تزداد بشكل ملحوظ ، وكان مالثوس (١٧٦٦ — ١٨٣٤ م) أول من نبه الأذهان الى خطر تزايد السكان حينما نشر في سنة ١٧٩٨ نظريته المعروفة عن السكان وتزايدهم بدرجة لا تتناسب مع زيادة الموارد . وقد صورت لنا نظريته هذه ، الانسان وهو يساق الى مستوى الكفاف نتيجة لضغط السكان المستمر على موارد الارض الغذائية المحدودة ، وذهب مالثوس الى أن ميل الانسان لزيادة نسله سيؤدى الى وضع يزيد فيه عدد البطون المطلوب اطعامها عما يمكن أن نطعمه فعلا . ولن يحصر الانسان في حدود الموارد الغذائية الموجودة الا المجاعات والاوبئة .

وقد كذب التاريخ الاقتصادى منذ عهد مالثوس نظريته المتشائمة ، فقد زاد عدد سكان العالم زيادة بالغة ، بينما انخفضت الوفيات في كل أنحائه ، وارتفع مستوى المعيشة فعلا في كل مكان ، وهبطت أسعار الطعام بمعايير المجهود البشرى هبوطا ذريعا ، ومن الراجح أنها انخفضت أيضا بالنسبة لاسعار السلع والخدمات الاخرى . وكان السبب في فشل افتراضات مالثوس حتى اليوم أن أراضى جديدة واسعة قد استغلت ، وتقدمت التقنية فأمكن الحصول على غذاء أوفر من نفس المساحة من الارض ، ولكنا لاندرى الى متى سيظل الانسان قادرا على مواجهة الزيادة المطردة في اعداده دون أن ينخفض مستواه الى حافة الجوع .

وادى اكتشاف الاراضى الجديدة الى تغيير النمط السكانى في العالم ، فقد خرجت الجماعات التى ضاقت بها أراضيها زرافات ووحدانا تبحث عن الرزق في الجهات المفتوحة في خارج أوطانها أو في داخل هذه الأوطان . وواضح أن هذه الهجرات لا تؤثر في نمو سكان العالم ككل ، ما دام سكان الأرض لم يعرفوا بعد الهجرة الى الكواكب الاخرى ، ومادامت الارض لم تستقبل حتى الان مهاجرين وافدين من تلك الكواكب .

وكان بعض الهجرات خيرا على المهاجرين وعلى الارض التى دخلوها ، كما حدث في الامريكتين اذ تدفقت تيارات الهجرة من أوربا وغيرها في القرنين التاسع عشر والعشرين فعمرت البلاد ، واستثمرت مواردها ونهضت باقتصادياتها ، ولكنها كانت شرا وبلاء في بعض الجهات الأخرى كما حدث في أفريقية ، اذ توافد المستعمرون فاستصفوا أجود الأرض لأنفسهم ، وطردوا السكان الاصليين أصحاب الحقوق الشرعية الى حيث الجدب والفاقه ، ويكفى أن نشير الى مافعله الاستعمار الفرنسى في الجزائر العربية ، أو ماقام به الاستعمار البريطانى في جنوب أفريقية .

وتتغير العلاقة بين الانسان والموارد الاقتصادية مع الزيادة الطبيعية ومع الهجرة ، وقد كانت هذه العلاقة من أقدم المعادلات التى حاول الانسان أن يفهمها ، فهى علاقة شديدة التعقيد لاشتمالها على عدد كثير من المتغيرات ، فالموارد الاقتصادية لا تقدر بكميتها فحسب بل بنوعيتها وقابليتها للنمو والانتاج ، وهى لايمكن أن تنفصل عن الظروف المحيطة بها في البيئة الطبيعية أو البيئة الحضارية ، ومن ثم فلفهم العلاقة بين الانسان وموارد بيئته لابد من فصل هذه المتغيرات بعضها عن البعض الآخر من ناحية ، ودراسة أماكن توفر السكان من ناحية أخرى .

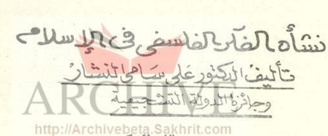
واذا كان الباب الاول من الكتاب قد عنى بالناحية الاولى ، فان الباب الثانى قد عنى بالناحية الاخرى . فقد نما سكان العالم حتى تضاعفوا أربع مرات ونصف مرة في مدى ثلاثة قرون من الزمان (١٦٥٠ — ١٩٥٠ م) بمعدل نمو قدره ٥ في الالف سنويا ، ولكن هذا النمو لم يكن على شاكلة واحدة في كل أنحاء العالم ، فبينما لم يتضاعف سكان أفريقية سوى مرتين، تضاعف سكان آسيا أربع مرات، وتضاعف سكان أوربا والاتحاد السوفييتى ست مرات ، وبسبب الهجرة الواسعة الى الأمريكتين تغير النمط السكانى فيهما تغيرا كاملا ، فتضاعف سكان أمريكا اللاتينية في الفترة ذاتها ١٤ مرة وتضاعف سكان أمريكا الشمالية ١٦٥ مرة . وتمر شعوب العالم في نموها السكانى بثلاث مراحل ديموغرافية هى مرحلة الاساس ومرحلة الانتقال ثم مرحلة الاستقرار ، ولكل من هذه المراحل خصائصها ومميزاتها ، ولما كان مرور الشعوب بهذه المراحل غير متجانس فقد أدى هذا الى أن أصبح في عالمنا المعاصر انماط سكانية متباينة .

وقد بلغ عدد سكان العالم أكثر من ثلاثة آلاف مليون نسمة ، لا يتوزعون على سطح المعمور من الارض توزيعا عادلا . حتى أن أكثر من نصف الجنس البشرى يعيش فيما لا يزيد على ٥ ٪ من

مساحة سطح الارض ، ومن ثم فهناك مناطق قد بلغت حد التخمة بسكانها بينما لاتزال مناطق أخرى فى الارض جائعة الى السكان . وليس تجمع السكان فى منطقة وتخلخلهم فى أخرى الا حصيلة تركيب معقد من العوامل الطبيعية والاقتصادية والحضارية والتاريخية . ويعبر عن نسبة عدد السكان فى منطقة ما من الأرض الى مساحة هذه المنطقة « بالكثافة » . ولكن الكثافة المطلقة محدودة الدلالة فى الدراسات العلمية ، فقد تزدحم منطقة ما بسكانها ولكن هؤلاء السكان ينعمون بمستوى معيشى أعلى مما يتمتع به سكان منطقة أخرى مخلخلة السكان بسبب أن الاولى أكثر موارد وأعظم انتاجية ، بل وربما كانت وفرة السكان هى نفسها السبب فى الرخاء وارتفاع مستوى المعيشة . ومن ثم كان لابد من مقاييس «للكثافة» أصدق تعبيرا من مجرد الكثافة الحسابية المطلقة .

ويمكن أن نقسم العالم بصفة عامة من حيث كثافة السكان ونموهم الى أربعة أنماط : أقاليم الكثافة المنخفضة والنمو المعتدل وهى بلاد تنعم بالرخاء فى الغالب ، اذ لا تزال مواردها أكثر من احتياجات سكانها ، ويقابلها فى الطرف الاخر أقاليم الكثافة المرتفعة والنمو السريع ، وهذه تمثل مواطن الخطر السكانى فى العالم بعد أن انهكت مواردها فاصبحت عاجزة عن الوفاء باحتياجات السكان . ثم اقاليم الكثافة المنخفضة والنمو المعتدل وهذه وان لم تبلغ رخاء المجموعة الاولى الا أنها ليست معرضة لخطر الانفجار السكانى ، واخيرا أقاليم الكثافة المرتفعة والنمو المعتدل ، وهى أقاليم ازدحمت بسكانها ولكنها تحاول الان ألا يزيد هؤلاء السكان الزيادة التى ترهق الموارد الطبيعية حتى تصل بها الى حد العجز . وقد تناول الكتاب هذه المناطق فى جزئه الجغرافى تناولا يقوم على أساس من المنهج العلمى السليم .

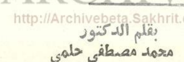
وبعد ، فان موضوع السكان من أخطر الموضوعات التى تشغل بال العالم المعاصر ، ويعرض كتاب « السكان : ديموغرافيا وجغرافيا » هذا الموضوع عرضا لايعوزه الشمول ، مما يساعدنا على تفهم جوانب المشكلة السكانية وابعادها المختلفة . وهى خدمة أسداها الزميلان غلاب وعبد الحكيم للمشتغلين بشئون السكان أيا كان ميدان تخصصهم الدقيق .



نشأة الفكر الفلسفى فى الإسلام

تأليف الدكتور على سامى النشار

وجائزة الدولة التشجيعية



بقلم الدكتور

محمد مصطفى حلمى

ليسانس آداب قسم فلسفة من جامعة القاهرة ـ دكتوراه فى الفلسفة من جامعة كمبردج ـ أستاذ الفلسفة الاسلامية بكلية الآداب جامعة الاسكندرية ـ له مؤلفات كثيرة فى الفلسفة ·

كان الفكر الفلسفى فى الاسلام وما يزال وسيظل موضوعا خصبا لدراسات وبحوث كثيرة تكشف عن طبيعته وحقيقته ، وعن المصادر التى استقى منها ، والعوامل التى تأثر بها ، والاطوار التى مر بها ، والشخصيات التى ظهرت ، والمذاهب التى صدرت فى كل طور منها ، وما ينطوى عليه هذا الفكر من أفكار وانظار ومنازع بعضها لا يعدو أن يكون نقلا عن مصدر قديم ، أو تعبيرا جديدا عن عقيدة دينية أو فكرة فلسفية لكل منهما أصوله السابقة فيما أنزل الله عز وجل من كتب سماوية من ناحية ، وفيما خلف العلماء والفلاسفة المتقدمون من كتب انسانية من ناحية أخرى ، وبعضها الآخر يتجاوز هذا كله الى حدود الجدة والطرافة والابتكار ، وكل أولئك من شانه أن يعين على وضع الفكر الفلسفى فى الاسلام فى مكانه من التاريخ وموضعه بين الأفكار .

والكتاب الذى بين ايدينا ، وأحب أن أعطيك فكرة عنه وطرفا منه ، هو دراسة لنشأة الفكر الفلسفى فى الاسلام ، قام بها وقدمها فى الطبعة الثانية للجزء الأول الزميل الصديق الدكتور على سامى النشار استاذ الفلسفة الاسلامية بكلية الآداب بجامعة الاسكندرية ، وحصل بها تقديرا لها على جائزة الدولة التشجيعية لهذا العام . ولهذا كان لا بد من أن يكون لهذا الكتاب خطره العلمى بين ما كتب عن الفكر الفلسفى فى

الاسلام ، لا سيما فى الفترة التى وقف عندها ، وهى فترة النشأة الاولى لهذا الفكر ، وانها لفترة ظلت زمانا طويلا مغمورة مهجورة يكتنفها الغموض ، حتى جاء الدكتور النشار فاذا هو يفرد لها هذا الكتاب ، ويرفع عن وجهها النقاب ، ويفتح من دونها الباب .

ويشتمل الكتاب على مقدمة مجملة من ثلاثة أجزاء ، وعلى دراسة مفصلة تقع فى ثلاثة أبواب :

فأما الجزء الأول من المقدمة ففى « القرآن والفكر الفلسفى فى الاسلام » ، والجزء الثانى فى « منهج البحث التجريبى فى العالم الاسلامى » ، والجزء الثالث فى « الابداع فى الفكر الاسلامى الفلسفى » ، وتختتم هذه المقدمة بملاحظات عامة عن الباحثين فى الفلسفة الاسلامية .

وأما الباب الأول من أبواب الكتاب فقد عرض فيه المؤلف لنشأة الفلسفة الاسلامية ، وعوامل نشأة هذه الفلسفة الاسلامية من يهودية ومسيحية وفلسفة يونانية ومذاهب غنوصية شرقية . ويندرج تحت هذا الباب الاول فصول أربعة، فصل المؤلف فى كل منها ماأجمله قبل ذلك فى تمهيده للحديث عن عوامل نشأة الفلسفة الاسلامية ، فافرد الفصل الاول للاسلام واليهودية ، وتحدث فيه عن مسألة النسخ، والحركة اليهودية السرية، وتطور الجدال بين المسلمين واليهود ، وأفرد الفصل الثانى لتفصيل القول فى«الاسلام والمسيحية»، وتحدث فى الفصل الثالث عن « الفلسفة اليونانية عند المسلمين » ، فتناول حركة الترجمة عند المسلمين كما تناول المترجمين أنفسهم ، وبين مدى معرفة المسلمين بفلسفة اليونان ، ومنافذ الرواقية الى العالم الاسلامى ، ووقف بعد ذلك عند الشكاك ، ثم عند الأفلاطونية الحديثة ، وخصص المؤلف الفصل الرابع «للغنوصية الشرقية» فأعطانا معلومات قيمة عنها ، وعن رجالها ومذاهبها ، وعن آثارها فى كل من اليهودية والمسيحية والأديان الثنوية الفارسية والمذاهب الهندية والعلوم الاسلامية ، حتى لقد جاء هذا الفصل بصفة خاصة جامعا لهذه المعلومات القيمة ، ومفصلا لها ، ومبينا عنها ، على وجه من الطرافة هو بحيث يمكن القول بأنه لم يسبق اليه .

وأما الباب الثانى فموضوعه هو « البواكير الأولى للحركة العقلية الاسلامية » ، ويندرج تحته فصول أربعة : الفصل الأول منها فى « الفقهاء وعقائدهم الكلامية » ، والفصل الثانى فى « أهل السنة الأوائل » ، وها هنا يتحدث المؤلف عن آراء بن كلاب الكلامية ، لا سيما عن رأيه فى الذات والصفة والقرآن ، وما أثاره هذا الرأى من أفكار وأنظار لدى المتكلمين والفقهاء الآخرين ، لا سيما أمام الحرمين وابن تيمية ، ثم تحدث عن مدرسة ابن كلاب الفكرية فى العالم الاسلامى ، وعن آبرز تلاميذه فى هذه المدرسة ، سواء أكان هذا التلميذ أو ذاك من المتكلمين مثل أبى العباس القلانسى من متكلمى أهل السنة فى القرن الثالث للهجرة ، أم كان من الصوفية مثل الحارث بن أسد المحاسبى من صوفية القرن الثالث للهجرة أيضا ، والفصل الثالث فى « القدريين الأول » وأبرز شخصياتهم وهم : معبد ابن خالد الجهنى الذى قتل بعد السنة الثمانين للهجرة ، وغيلان بن مسلم الدمشقى شهيد المذهب القدرى والمثل الأعلى للدفاع عن عقيدته والثبات عليها فى وجه الطغاة من بنى أمية، ومحمد بن شبيب البصرى ، وأبو شمر الحنفى ، والفصل الرابع فى « المجبرة الاوائل » وفى « نشأة التاويل العقلى » ، وفيمن ظهر من أصحاب الرأى فى الجبر ، وأرباب التاويل العقلى من المتقدمين من أمثال الجعد بن درهم ، والجهم بن صفوان وما كان له من آراء فلسفية ، وما تفرع على آرائه ، لا سيما ما كان منها فى الجبر ، من فرق تبلغ عدتها ثمانى ، وفيما بين الجهم بن صفوان وكل من المعتزلة والاشاعرة والغزالى من صفات .

وأما الباب الثالث فقد درس فيه المؤلف المعتزلة دراسة تاريخية ومذهبية مستفيضة ، وقد أبان فيها عن شخصيات أئمة هذه الفرقة ومذاهبهم ابانة جلت كثيرا من الأغوار ، وألقت كثيرا من الأنوار ، على كثير من الأفكار والأنظار ، التى وان كان بعضها قد درسه مؤلفون آخرون من قبل ، الا أن للدكتور النشار فضل الزيادة والاضافة ، وميزة الجدة والطرافة ، وهما خصلتان تبدوان فى مواضع شتى من هذه الدراسة المستفيضة للمعتزلة فى هذا الباب ، فضلا عما يظهر من أوجه هاتين الخصلتين من حين الى حين على صفحات الأبواب الأخرى .
ولكى يتبين لك هذا كله فى وضوح وجلاء ، فحسبك أن تعرف أن هذا الباب يتألف من ثمانية فصول تعدل فى جملتها عدة الفصول التى يتألف منها البابان الاول والثانى : فالفصل الأول لدراسة الأصل التاريخى لكلمة المعتزلة ، والفصل الثانى لدراسة « واصل بن عطاء ـ شيخ المعتزلة الأول » ، حياته وآرائه الكلامية فى : المنزلة بين المنزلتين ، والخلاف بين على وخصومه ، والصفات ، والقدر ، والمحكم والمتشابه فى القرآن ، فضلا عن مشاركته فى علم أصول الفقه بوضعه المذهب الأصولى الفقهى لدى المعتزلة جميعا ، والفصل الثالث لدراسة « مدرسة واصل بن عطاء الأولى » من عمرو بن عبيد الى غيره من التلاميذ ، والفصل الرابع لدراسة « الآثار الخارجية لأوائل المعتزلة والسند المعتزلى » ، وما يتصل بذلك من طبقات المعتزلة وذكر الاشخاص الذين تتالف منهم كل طبقة ، والفصل الخامس لدراسة « الأصول الخمسة » ، وهى عند المعتزلة : التوحيد ، والعدل ، والوعد والوعيد ، والمنزلة بين المنزلتين ، والأمر بالمعروف والنهى عن المنكر ، والفصل السادس لدراسة « أبى الهذيل العلاف ـ فيلسوف المعتزلة الأول » حياته وكتبه وأسلوبه وجدله وبيئته وأقرانه وتلامذته وفلسفته ، وما عرضت له هذه الفلسفة من مشكلات الألوهية ، والعلم والقدرة ، وسكون أهل الجنة ، والقدرة وفعل الأصلح ، والارادة ، والكلام ، والعالم ، والذرات ، والأسباب التى دعت المسلمين الى القول بالجزء الذى لا يتجزأ ، والانسان ، والفعل الانسانى والتولد ، والأسباب التى دعت الى فكرة التولد . والفصل السابع لدراسة « النظام » ، حياته ، وثقافته ، وكتبه ، واتهامه فى دينه ، وفلسفته ، وما تناولته هذه الفلسفة من مشكلات صفات الله ، والعدل الالهى وصلته بالقدرة ، ثم ما يأتى بعد هذا كله من نقد المؤلف لمذهب النظام فى هذه المشكلات ، وفى غيرها من المشكلات الأخرى ، وماذا كان للنظام من تاثير فى مفكرى الاسلام . والفصل الثامن لدراسة « أبى عمر معمر بن عباد السلمى » ، وهو من أكبر فلاسفة المعتزلة وأكثرهم صلة بالفلسفة ، وفى هذا الفصل عرض مفصل لحياة معمر وفلسفته التى دارت حول المعانى ، والله ، والعالم الطبيعى ، والانسان .

هذه هى جملة الأبواب والفصول التى ألف بينها ، وألف منها الدكتور على سامى النشار الجزء الأول من كتابه فى «نشأة الفكر الفلسفى فى الاسلام» ، وليس من شك فى أن الموضوع الذى دارت حوله الدراسة فى هذا الكتاب ليس موضوعا يسيرا من الموضوعات التى تبحث فى سهولة ويسر ورفق ، وانما هو من العسر والاستكراه بحيث يقتضى الباحث فيه كثيرا من الصبر والأناة ، وذلك لما يحتمله فى سبيل اخراجه على وجه دقيق من مشقة وعناء ، سواء فى التنقيب عن المراجع ، والتحقيق لها ، والتدقيق فيها ، والتعليق عليها ، فى ضوء المنهج العلمى القويم ، حتى يتهيأ له من المعلومات أوثقها ، ومن الحقائق أدقها ، ومن المقدمات أصدقها ، ومن النتائج أيقنها .

وليس من شك أيضا فى أن الدكتور على سامى النشار قد وفى غاية طاقته بما فرضه عليه البحث العلمى من هذا كله .

وفى هذه الجائزة تعبير صادق عما للكتاب من مكانة بين البحوث العلمية التى أخص ما ينبغى أن تتصف به من الخصائص هى الاضافة الجديدة التى تفيد العلم فائدة محققة .

والحق أنى رأيت من الملائم فى هذه المناسبة السعيدة التى ابتهجنا فيها جميعا بمنح زميل صديق مشارك لنا فى الدراسات الفلسفية منذ أمد بعيد جائزة الدولة التشجيعية ، الا أقدم الى قراء (المجلة) الفراء ، الا صورة عامة للكتاب من حيث هو فى ذاته وموضوعاته مقتصرا على التعريف به ، تاركا مناقشة بعض آرائه الى فرصة أخرى .



الطلب الفعلى

دراسة خاصة بالبلاد الآخذة فى النمو

تأليف الدكتور رفعت المحجوب

وجائزة الدولة التشجيعية

بقلم

هدايت حسن نجيب

ليسانس حقوق من جامعة القاهرة سنة ١٩٤٨ ــ دكتوراه الدولة فى الاقتصاد من جامعة باريس سنة ١٩٥٣ ــ أستاذ الاقتصاد بكلية الاقتصاد والعلوم السياسية بجامعة القاهرة ــ له جملة مؤلفات ومقالات فى الاقتصاد . كما مثل الجمهورية فى عدة مؤتمرات دولية .

يتناول هذا الكتاب احدى نظريات الفكر الاقتصادى ، وهى نظرية التشغيل أو العمالة . والواقع أن كل دراسة فى هذا الفكر لا بد وأن تهدف الى هدفين رئيسيين : أولهما ــ بيان المراحل المختلفة والمتلاحقة التى مر بها فى موضوع الدراسة .. وثانيهما ــ ما وصل اليه هذا الفكر فى الوقت الحاضر وهو ما توخاه الدكتور رفعت المحجوب حين عرض فى الباب الأول من كتابه لنظرية الطلب الفعلى فى مراحلها التاريخية . فتكلم عن نظرة الفكر التقليدى اليها حيث أبان موقف كل من آدم سميث ، وساى ، ومالتس ، وسيسموندى من هذه النظرية وتتبعها فى الفكر الاقتصادى الماركسى ، ثم ختم هذا الباب بأحدث ماقاله الاقتصادى الانجليزى الشهير لورد جون مينارد كينز عن هذه النظرية .

كان من المنطقى على الدكتور المحجوب أن يقدم شرحا وافيا لنظرية كينز مادام يستهدف بمؤلفه دراسة الطلب الفعل فى البلا الآخذة فى النمو . اذ بالرغم من النتائج التى توصل اليها كينز ، والنظريات اللاحقة له ، فانها لا تتعلق الا بالبلاد الرأسمالية النامية التى يكون جهازها الانتاجى مرنا ومعطلا فى آن واحد . ولذا كانت غير هذه البلاد فى حاجة ماسة لبيان الكيفية التى ستحدد بها مستوى التشغيل ومستوى الدخل القومى .

فحاول الدكتور المحجوب فى بحثه هذا أن يعالج هذا النقص ويربط بين نظرية الطلب الفعلى ونظرية النمو أو التنمية ، فكان من الرواد الأوائل الذين طرقوا هذا الموضوع .

والحق يقال أن هذه المهمة ليست باليسيرة . فهى تقتضى من كاتبها الالمام بالبنيان الاقتصادى للنموذج محل دراسته ، كما تقتضى منه التعرف على مشاكل هذا البنيان ، حتى يتبين وسيلة التحليل التى يتعين عليه أن يسلكها لتوصله الى أفضل السياسات الاقتصادية الواجبة الاتباع لعلاج هذه المشكلات .

وبعد استعراض هذه المشكلات ، بدأ المؤلف يبحث فى وسائل التغلب عليها ، فدرس أثر الاصدار النقدى الجديد باعتباره من أهم وأخطر وسائل التمويل التى قد تلجأ اليها الدولة .

ونصح بعدم الالتجاء اليه فى الدول المتخلفة الا بعد انقضاء المرحلة الاولى من مراحل التنمية ، اى بعد ان يكون جهازها الانتاجى قد حقق درجة من المرونة ، على ان يخصص الاصدار الجديد فى هذه الحالة لتمويل استثمارات يكون من شأنها التوسع فى انتاج سلع الاستهلاك ، وعلى الا يحتاج تنفيذها الى مدة طويلة ، وبشرط ان يكون استخدام الاصدار الجديد بمقادير معقولة ، وعلى فترات متباعدة حتى يمكن الحد من آثاره التضخمية .

ثم تناول بعد ذلك السياسة الواجبة الاتباع حيال الطلب الفعلى ، فعالج هذه السياسة فى البلاد النامية ، والبلاد الآخذة فى النمو .

فبالنسبة للبلاد الآخذة فى النمو ، نجد ان ظاهرة التخلف والتبعية الاقتصادية التى تتميز بها قد ادت الى انخفاض الطلب الفعلى فيها ، وصعوبة رفعه الى مستوى التشغيل الكامل . ومرد انخفاضه بصفة اساسية هو عوامل دورية تعكس التغيرات الدورية التى تحدث فى البلاد الراسمالية النامية ، فضلا عن عوامل بنيانية قائمة فى هذه البلاد تخلع على الطلب الفعلى فيها درجة من الركود النسبى . ومن أهم هذه العوامل ارتفاع الميل للاستهلاك مع صعوبة ضغط الحجم الكلى للاستهلاك ، واتساع نطاق القطاع الزراعى والقطاع الحرفى وضيق نطاق القطاع الصناعى ، وانخفاض مرونة مستوى التشغيل والانتاج القومى بالنسبة لتغيرات الطلب الفعلى .

اما عن العوامل المعوقة لرفع الطلب الفعلى فى البلاد الآخذة فى النمو ، فمنها مايرجع الى انخفاض الطلب على أموال الاستهلاك بسبب انخفاض الدخل القومى .

ومنها مايرجع الى انخفاض الطلب على أموال الاستثمار ، بسبب انخفاض الميل للاستثمار أى الكفاية الحدية لرأس المال بالنسبة لسعر الفائدة .

وحيال الصعوبات التى تعترض رفع كل من الطلب على اموال الاستهلاك والطلب على اموال الاستثمار ، اقترح المؤلف افضل السياسات الواجب اتباعها فى مرحلة التنمية للرفع من هذين الطلبين المكونين لعنصر الطلب الفعلى . فبالنسبة لرفع الطلب على اموال الاستهلاك ، نصح بوجوب ضغط الاستهلاك على ان يوجه هذا الضغط اساسا الى الاستهلاكات الكمالية ونصف الكمالية عن طريق الحد من استيراد سلعها ورفع الضرائب على الدخول المخصصة للاستهلاك . على الا تبالغ الدولة فى انتهاج هذه السياسة درءا لما قد يترتب عليها من آثار اقتصادية واجتماعية . كما عليها من جهة اخرى أن تحد من استيراد السلع الكمالية الذى يؤدى الى ارتفاع الادخار وتوفير العملات الاجنبية ، على انه بالنسبة للسلع الضرورية فان الحد من استيرادها قد يؤدى الى تضخم فى بداية مرحلة التنمية .

ومن ثم فمن الملائم الا تلجأ اليه الدولة الا بعد أن تبدأ صناعات الاستهلاك الوطنية فى انتاج السلع المماثلة .

أما عن سياسة رفع الطلب على أموال الاستثمار ، فقد اشار المؤلف بالبدء بالاستثمارات ذات الكفاية الحدية المرتفعة ، وبان تقوم الدولة ببعض الاستثمارات الاساسية فضلا عن أهمية حمايتها للصناعات الوطنية الناشئة .

هذا ولئن كانت السياسة النقدية فى البلاد المتخلفة ذات فاعلية ضئيلة ، الا ان علاج ذلك يكون باقترانها بسياسة مالية من جانب الدولة تتمثل فى ان تتعمد احداث عجز الميزانية لتغطى هذا العجز عن طريق الاقتراض من الداخل او الخارج .

وختم الدكتور المحجوب مؤلفه عن الطلب الفعلى بباب رابع ، تكلم فيه عن هذا الطلب وتطور التحليل الاقتصادى .

ثم تناول بعد ذلك عناصر التجديد التى ادخلت على التحليل الاقتصادى بعد نظرية كينز فعرض لنظريات المعجل ، والتداخل الفنى ، والتخطيط .

هذه هى الجوانب المختلفة التى تناولها الدكتور رفعت المحجوب فى حوالى ٣٥٠ صفحة فى كتابه عن الطلب الفعلى ، وان كنا قد اوجزنا عرض اكثرها ، الا اننا ابرزنا ما يتعلق بالدول الآخذة فى النمو لأهمية ذلك بالنسبة للجمهورية العربية المتحدة التى اعتنقت سياسة التخطيط الاشتراكى منذ سنة ٦٠ – ١٩٦١ ، ولنظهر الفائدة الكبرى التى اسداها المؤلف ، ليس للمكتبة الاقتصادية العربية فحسب ، بل لوطنه على السواء ، ومن ثم فليس بالغريب على الدولة ان هى كرمته على هذا المجهود بجائزتها التشجيعية .



الاختبار القضائي

تأليف الدكتور أحمد فتحي سرور

وجائزة الدولة التشجيعية

بقلم

معتمد محرم عبد الغني

ليسانس حقوق من جامعة القاهرة سنة ١٩٥٣ ـ دكتوراه في العلوم الجنائية من جامعة القاهرة سنة ١٩٥٩ ـ مدرس القانون الجنائي بكلية الحقوق جامعة القاهرة ـ له جملة مؤلفات في القانون الجنائي .

الاختبار القضائي مؤلف وضعه الدكتور احمد فتحي سرور مدرس القانون الجنائي ، بكلية الحقوق بجامعة القاهرة ، وقد حظى هذا العام بتقدير الدولة ، اذ استطاع المؤلف أن يقدم في عبارة واضحة دراسة مقارنة لموضوع هام يتعلق بالسياسة الجنائية هو نظام الاختبار القضائي ، وهذه الدراسة تعتبر خطوة لها تقديرها نحو التمهيد للأخذ بهذا النظام في تشريعنا بعد أن ثبت نجاحه في البلاد التي سبقتنا اليه .

والاختبار القضائي نظام يستهدف حماية المجتمع عن طريق حماية بعض معين من المجرمين ، بتجنيبهم دخول السجن ، وتقديم المساعدة الكافية لارشادهم تحت اشراف ورقابة القضاء فهو لا ينطبق الا على المجرمين الذين تتوافر لديهم احتمالات الاصلاح ونية العودة الى القانون فيمنحهم فرصة لانتزاع بذور الشر من أعماقهم قبل استفحالها ، ومن ثم يتلاقى مع نظام ايقاف تنفيذ العقوبة الا أن الفرق بينهما واضح ، فنظام الاختبار القضائي يستبعد العقوبة ويتعين بمقتضاه تقديم مساعدة ايجابية للمجرم في فترة الاختبار لمعاونته جديا لاصلاح نفسه ، في حين أن وقف التنفيذ يؤدى الى ايلام المجرم بالاحساس بالعقوبة المحكوم بها عليه وان أوقف تنفيذها ، بالاضافة الى تركه المجرم لنفسه دون رقيب خلال فترة الوقف وكثيرا مايتنكب وجه الصواب ، وعليه فان الفرق بين النظامين هو الفرق بين نظام ايجابي ونظام سلبي .

وقد تناول المؤلف موضوع الاختبار القضائي في قسمين كبيرين بعد أن صدرهما بمقدمة وباب تمهيدى ، وقد كرس المقدمة لبيان التطور الفكرى الذى انبثق عنه هذا النظام ، فبين أصل العقوبة والنظرة السائدة في شأنها في القديم من أنها تعتبر سدادا لدين اجتماعي ، فيلزم الحكم بها وتنفيذها دون وزن لظروف المجرم أو اعتداد بواقع حاله ، فيستوى حينئذ المجرم المبتدىء بالمجرم الخطير المحترف ، ولقد كان ذلك مجافيا للطبيعة الانسانية وللعدالة ذاتها ، فجاءت المدرسة الوضعية تدعو الى تركيز الضوء على المجرم لا الجريمة ، اذ أن العقوبة مردها اليه وتتحدد وفق بنائه الشخصي ومدى خطورته الاجرامية التي تتكشف ببحث ذاتيته البيولوجية والاجتماعية .

ورغم ان تلك الأفكار كانت ثورة على قانون العقوبات وقتئذ فان الفقه لم يقف عندها ووقف في وجه اتخاذ العقوبة وسيلة للتعذيب ، ونادى بايجاد نظام يكفل للمجرم فرصة يصلح فيها نفسه دون ايداعه السجن ، ومن هنا ولد نظام الاختبار القضائي .

ثم بين المؤلف دقة هذا الموضوع وأهميته للمجتمع ولذا فلا عجب اذا ما كان موضع عناية هيئة الأمم المتحدة والمؤتمرات الدولية الجنائية . ومنها الحلقة الثانية لمكافحة الجريمة والتي دعا اليه المركز القومي للبحوث الاجتماعية والجنائية ، في يناير سنة ١٩٦٣ .

وبعد تلك المقدمة عقد المؤلف بابا تمهيديا أوضح فيه الأساس الذى يقوم عليه الاختبار القضائي ويتمثل في فكرة الدفاع الاجتماعي . فاصلاح الفرد كجزء يحقق اصلاح المجتمع ككل ، أما السلطة التي تتولى تطبيقه وتنفيذه فهى السلطة القضائية باعتبارها الحارس الطبيعي للحريات الفردية .

أما القسم الاول من الكتاب فهو بعنوان « ماهية الاختبار القضائي وطبيعته القانونية » وفيه تعرض الباحث لبيان المصدر التاريخي لنظام الاختبار القضائي ، فذكر أنه ولد في انجلترا وامريكا وأن نطاقه امتد الى بعض التشريعات الأوربية بعد الحرب العالمية الثانية ، وتولى المؤلف المقارنة بين تلك التشريعات فظهر منها بوضوح أن الاختبار القضائي لم يكن عملا طارئا وانما كان ثمرة للتطور الفقهي والتشريعي ، اكتمل تدريجيا حتى حقق الغاية المرجوة منه .

ولم يفت المؤلف أن يذكر أن للاختبار القضائي صورا تتعدد بتعدد مراحل الخصومة الجنائية ، فقد يطبق في مرحلة الاتهام ، أو بعده وقبل الحكم ، أو يقترن بالعقوبة مع وقف التنفيذ وأخيرا قد يطبق بعد الحكم بالعقوبة .

ثم عنى المؤلف بالتمييز بين الاختبار القضائي وغيره من تدابير التفريد القضائي المشابهة له مثل نظام ايقاف تنفيذ العقوبة ، والعفو القضائي ، ومراقبة الشرطة ، ومن ناحية مقابلة فرق بينه وبين بعض تدابير التفريد التنفيذى ومنها الافراج الشرطي والبارول (نظام انجلوسكسوني يشبه الافراج

الشرطى) وبهذا يكون المؤلف قد أوضح معالم الاختبار القضائى وبين ما له وما عليه فيستقى التعريف السليم له وقد أسلفناه ، ثم يلقى الضوء على تكييفه القانونى فيؤكد أنه من صميم قانون العقوبات ، الا أنه ـ فى رأيه ـ ليس عقوبة وانما يعتبر من التدابير الاحترازية .

ويبدأ القسم الثانى من المؤلف ، وهو بعنوان « تنظيم الاختبار القضائى » ببيان الأساس الأول فى نجاح وتنظيم هذا النظام ويتمثل ذلك فى حسن اختيار القاضى للمجرمين الذين يحسن وضعهم تحت الأختبار ، ولا يتأتى ذلك الا بعد اجراء دراسة تحليلية لشخصية المجرمين للتأكد من استعدادهم للاصلاح والعزوف عن الاجرام ، على أن تقوم هذه الدراسة على أسس علمية بالاستعانة بالخبراء دون أن يكفى فى هذا الخصوص أقوال المجرم أو الشهود ، وتتم هذه الدراسة أو هذا البحث تحت اشراف ورقابة القضاء ، وقد اختلف الرأى فى تحديد الوقت الذى يجرى فيه البحث فالبعض نادى باجرائه قبل قرار الاتهام ، وآخرون فضلوا اجراءه بعد الاتهـــام ، وقد تنبه المؤلف الى أن الرأى الأخير لا يتفق مع النظم التى يتم فيها الحكم بالعقوبة آليا بعد الاتهام ـ كما هو لدينا ـ اذ لا بد حينئذ من تجزئة الخصومة لايجاد مرحلة وسط بين الاتهام والحكم لاجـــراء البحث فيها . ويستطرد المؤلف الى أنه يرى ـ بحق ـ أن كلا من الرأيين محل نظر فالبحث اجراء يتعين تخـــويله لـكل من سلطات التحقيق والحكم فبذلك يتم الوصول الى فكرة سليمة عن الجرم ومن ثم لا يوجد داع لأفراد مرحـــلة خاصة للبحث الملمح اليه .

والاختبار القضائى نظام له شروط يسردها المؤلف سواء من حيث الشخصية الاجرامية أو الجريمة أو اشتراط رضـــــاء المحكوم عليه وهنا يستنكر المؤلف الشرط الأخير ، مبينا أنه شرط شكلى غير مستساغ فكيف يشترك المجرم مع القاضى فى فرض الجزاء عليه . وأخيرا تعرض لابراز دور القضاء لنجاح تنفيذ هذا النظام ، اذ يتعين خلق رقابة قضائية ذات فعالية تقوم على تنفيذ واع للاختبار متوافرة معها كافة الضمانات . وبانتهاء القسم الثانى .. وضع المؤلف خاتمة خصصها لبيـــان مزايا هذا النظام التى تهدف الى مصلحة المجتمع والفرد وفق مبادىء الدفاع الاجتماعى الذى عنى به ميثاق العمل الوطنى بالتنبيه الى فعالية الدور الذى يقوم به الانسان فى المجتمـع هذا بالاضافة الى المزايا الاقتصادية التى تتوافر بعدم تعطيل طاقة بشرية تســجن فى حالات غير خطرة ومزايا أخرى مالية تعود على الدولة تتولد بالاستغناء عن بناء المزيد من السجون وما ينجم عن ذلك من تكاليف باهظة .

●

وما ان فرغ الدكتور سرور من عرضه الشيق لهذا الموضوع حتى أنهى كتابه ببيان قصور التجربة المصرية فى هذا المجال ، فينادى بضرورة الاخذ بنظام الاختبار القضائى أسوة بالتشريعات التى سبقتنا اليه مقترحـــا أن يتم ذلك تدريجيا حتى تتحقق الفائدة على وجه أكمل .

تلك هى الأفكار الرئيسية لموضوع الاختبار القضائى ، ومنها يبين أننا بصدد موضوع شائك وان كان شائقا فى الوقت ذاته ، يمثل جانبا حيويا فى السياسة الجنائية وهى علم وفن .



صورة الغلاف

الجورنيكا
للفنان الفرنسي بابلو بيكاسو



صباح – من عام ١٩١٧ – والحرب الاهلية الاسبانية فى اشدها ، خربت المعارك قرية اسبانية اسمها «جرونيكا» وماتت نسوة واطفال يهز الحدث بيكاسو وهو ينعم بالهدوء فى بوجولو بالقرب من جيزور ، بجانب مارياتريزا وابنته منها – بيكاسو ذلك الاسبانى الفلاح من ملقة الذى كان قد هاجر الى باريس فى الثالثة والعشرين من عمره سنة ١٩٠٤ بحثا وراء الشهرة والمجد ، يهزه الحدث الى درجة الثورة ، فيرسم ملحمته « الجرونيكا » حجمها حوالى ٣٫٥١ متر فى ٧٫٨٢ متر . رسمها غير مستعين فى الاغلب الا باللونين الابيض والاسود لتخدمه قلة الالوان فى الافصاح عن غرضه – وهو التعبير عن بؤس الانسانية وويلات الحرب – وكانه بهذا قد تنبأ بكل الذى حدث بعد ذلك ، وباوسع نطاق – فى اثناء الحرب العالمية الثانية .

●

والصورة – بنظرة عامة – رد فعل لكل اعمال بيكاسو من سنة ١٩٣٥ الى سنة ١٩٣٧ ، تلك الاعمال التى كان الخط فيها فقط هو الذى يشعرنا بالبعد الثالث والكتلة وثقل الشكل ، ومعظم هذه الاعمال سيان كانت رسوما او تماثيل تمثل « ماريا تريزا » .

ان بساطة التكوين الشكلى أعطت بيكاسو الفرصة ليوجه كل اهتمامه الى قوة التعبير التى تتميز بها هذه اللوحة . وديناميكية الحركة فيها تجعلك تحس كأنه كان على عجل ليرسمها . بل اكثر من هذا لم يستطع كبح جماح غضبه وثورته . انها ثورة فنان . انها صرخة انسان موضوعة فى قالب هندسى « كلاسيكى » لا يخرج عن تكوينات القرن السادس عشر فى بساطته – تلك التكوينات التى تمثلت فى المثلث المضىء وبقعة الضوء فى جانبه .

فالمساحات البيضاء مركزة فى مثلث قاعدته فى اسفل الصورة تنتهى الى اليمين برجل المرأة ، والى اليسار – بيد الرجل – وقمة المثلث تقع فى منتصف اعلى الصورة تقريبا حيث نرى يدا تقبض على المصباح . ويعمد بيكاسو الى وضع الرجل الصارخ فى أيمن اللوحة ثم راس الثور وتحت أقدامه امرأة وطفل ، فى أيسرها ، ليكسر حدة القتامة التى تسيطر على هذين الجانبين .

وبرغم هذا التماثل فاننا لا نشعر بالملالة او الرتابة .

اننا لا نرى فى هذه اللوحة اى محاولة للضبط او الحذر اللازمين دائما للفنان لضمان نجاح عمله ، بل يسيطر الاندفاع العنيف على كل خطوط ومساحات الصورة . ولا احد يستطيع ان يتصور باى عزم او أية ارادة استطاع بيكاسو ان يوجه الاشكال المرسومة فى هذه اللوحة لتفى بغرضه ، حتى اننا فى خضم اندفاع الخطوط هذا لانستطيع ان نميز الهوس العاطفى المكتوم المسيطر على جو الصورة الناتج من احساسه بفقدان بلده الى الابد . لقد أحال بيكاسو عواطفه الصادقة الى عاصفة من المساحات الحادة والخطوط المحددة .

وهكذا نجد أنفسنا امام صورة حية نابضة بانفعال غير محدد يدعم حقيقة اكيدة وعميقة لحادثة مفجعة . ان تكوين الصورة الشكلى – كما اسلفنا – بسيط محدد ، ولكن الاثر الذى تعطيه للرائى لا حدود له .

وتأكيد بيكاسو الحاد للرسم والتقلصات الحية فى اللوحة يبعدنا عن فكرة ان بيكاسو كان يريد ان يجدد فى اسلوبه . ان كل شىء محدد وواضح ومرسوم ، من راس الثور الى المرأة الى الحصان .

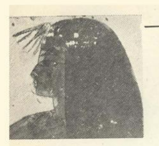
فعلى الرغم من أن هذه الاشياء مرسومة رسما صريحا ومحددة بحيث نرى المصباح مصباحا والثور ثورا والحصان حصانا ، الا ان كل هذه العناصر تشعرنا بانها مثقلة بمعانى بطولية ، وبما ان الانفعال يصل بها الى اقصاه فهى تصبح رموزا حية .

حدد بيكاسو بهذه الصورة مفهومه تجاه العالم وخرج باللوحة من اطار الصورة التى يستمتع بها فى منازل الطبقة الغنية ، بل ان الطبقة البرجوازية لا تستطيع ان تنظر الى مثل هذه الصورة . ان مفاهيمهم تنهار امام هذا العمل .

وعلى الرغم من انه فى هذه اللوحة يوجد توسل الا انه فى نفس الوقت يوجد الغضب ، كل شىء فيها عملاق وكل شىء فيها يحترق .

و « الجورنيكا » تعبر تعبيرا بليغا عن الصراع العنيف بين ارادة الحياة وارادة التدمير والظلام ، تعبر عن ويلات الانسان وهلعه أمام ارادة التدمير الوحشية ، فذلك الثور يطأ تحت أقدامه تلك المرأة الام وطفلها الذى يمثل نضارة الحياة . انه حتى لم ينس ان يجعل اليد المتقلصة على مقبض السيف المحطم لا تتخلى عن تلك الزهرة الرقيقة ، فهى تقاوم ارادة التدمير لتبقى الزهرة وتبقى الام ويبقى الطفل . وهناك فى أعلى الصورة يظل المصباح مرفوعا برغم القتل ورغم الدمار ورغم الهلع ، انه نور الحرية الذى لا ينطفىء حتى فى مهب تلك الرياح العاصفة ..

ان كل العناصر التى يمكن ان تناقش انصهرت لتحدث تلك الامكانية العجيبة التى رسم بها بيكاسو هذه الصورة ، بل اعلن بها هذا التصريح فى وجه العالم كله – ان الانسانية لن تهزم ابدا ، وكل انتصار فى الوجود لا يساوى شيئا بجانب أنين حصان جريح او صرخة فزع لطفل رضيع .



رسم لفتاة من الأسرة الثامنة عشرة

جميلة ..

ويانعة ..

وفاتنة ..

بل وتملك سحر الشباب ..

.. ومن النادر ان نجد مثل هذه الفتاة .. وقد نراها سائرة مع فتيات أقل منها جمالا وسحرا ، وقد نصادفها فى محل للاقمشة تعبث وتقلب فى الاثواب الغالية الثمن دون أن تبدى اهتماما بأحدها ، وقد نرى مثيلتها أيضا فى محل جواهر تقلب بين كفيها حليا غالية الثمن ، باديا عليها اللامبالاة بأى شيء حولها ، بل وليس فى مخيلتها أية فكرة عما تريده . ان هذا الموقف يعبر كذلك عن حرية وثقة بالنفس . كان سمة مميزة لجداتها فى حياتهن الاجتماعية ، فهى تنظر دائما الى الامام أثناء سيرها فى الطريق . ولكنها فى نفس الوقت تكون شاعرة بعيون المعجبين التى تحوطها من كل جانب .

وهكذا نرى أنفسنا أمام نموذج من الفتيات يسترعى الانتباه سيان فى الوقت الحالى أو فى الازمنة الغابرة . اذن فلنفحص معا هذا الرسم اجانبى الذى يمثل فتاة من ذلك النوع الذى تحدثنا عنه . فالخط الخارجى للوجه ينساب متعرجا بليونة ، ونجده عند الجبهة يبدو كأنه مستقيم تماما ، ولكنه فى الواقع يتقوس قليلا الى الداخل ، ويقل تقوسه فى اتجاهه الى بداية الانف .. ثم يزداد اندفاع هذا الخط الى الخارج ليحدد لنا انفا بارزا دقيقا ذا طاقتين مفتوحتين ، ثم يستقيم الخط ثانية ـ بحساسية غريبة ـ فى المسافة الواقعة بين الانف والشفة العليا ، ويتعرج ليحدد معالم الشفتين البارزتين بعض الشيء والمكونتين لهذا الفم الصغير الذى تتلاشى حدوده تقريبا عند الركنين ، وأخيرا يبدو الذقن مستديرا صغيرا ، ولكنه فى الواقع صارم ، يؤكد حدته الخط الذى يتقوس أسفله .ويحمل هذا الرأس رقبة مليئة قليلا .

ولكننا باهتمامنا بالخط الخارجى الذى يحدد معالم هذا الشكل نكون قد أهملنا أهم جزء فى الوجه . وهو العين وبالرغم من أن نسب العين مبالغ فيها ، الا أننا نكشف توا أنه ليس فيها وظيفة فعلية فى البناء الخطى للوجه . لذلك فالعين مع الحاجب لا تنبضان بالحياة ، ولا يتوفر فيهما مقومات الرسم الطبيعى ، بل تبدوان معا كنوع من الزخارف الخطية أو كحلية تربط بين الجزء الاعلى للوجه وبين الشعر المسدل على جانب الوجه .

ويتوازن ذلك الشعر المسدل فى استقامة مع تعرج الخط الخارجى للوجه . بل ان استقامة ذلك الشعر وسواده يظهران جمال هذا التعرج .

ولو بعدنا عن التحليل الشكلى أو الفنى للوجه ، وتحدثنا ببساطة ، فاننا نصف تعبير ذلك الوجه بالتعبير الذى تخلفه أحلام اليقظة على وجه صاحبها .

وخاتمة القول أن ذلك الوجه يمثل فتاة تعرف كيف تشق طريقها فى الحياة بنجاح ، ولكن على طريقتها الخاصة فبالرغم من أن جبهتها الضيقة تعبر عن ذكاء محدود فان أنفها البارز يدل على حب استطلاع وميل فطرى للمعرفة والقوة الظاهرة فى عظم الفك الاسفل تجعل هذه الفتاة قادرة على تحقيق آمالها ورغباتها ، أما طاقتا أنفها المفتوحتان وشفتاها المملوءتان فتجعلها فتاة ذات نزوات تميل الى الاستمتاع بالملذات الحسية . ولكننا لانستطيع وصفها بالسوقية لان وضعها الطبقى الرفيع سيجعلها دائما بمنأى عن الابتذال

من المدهش حقا أن يستطيع رسام مصرى قديم واحد من مئات الرسامين المجهولين لنا .. ان يعبر عن احساسه العميق هذا بالنفس الانسانية ، وأن يكشف لنا عما فيها من قوة وضعف بخطوط قليلة وألوان بسيطة . أجل لقد وصل الفنان المصرى القديم الى ذلك المعنى المطلق ، كما عبر عن حاجات الانسان وآماله التى ظلت كما كانت عليه منذ لآلاف السنين .

ولى الدين سامح